MUZICA

SERIE NOUĂ, ANUL XXVIII, NR. 3

DIN SUMAR

3/2017

ANDRA APOSTU
DE VORBĂ CU ADRIAN POP

CORNELIU DAN GEORGESCU
LOGICA FANTEZIEI ŞI APELUL LA METAFORĂ
ÎN OPERA LUI DAN DEDIU

MIHAELA VOSGANIAN
SIMBOLISM ARHETIPAL TRANS / META-CULTURAL (I)

NICOLAE TEODOREANU
ISONUL ÎN TRADIŢIA MUZICII PSALTICE DIN ROMÂNIA

REVISTĂ EDITATĂ DE
UNIUNEA COMPOZITORILOR ŞI MUZICOLOGILOR
DIN ROMÂNIA
ŞI FINANŢATĂ CU SPRIJINUL
MINISTERULUI CULTURII
ŞI IDENTITĂŢII NAŢIONALE

ISSN 0580-3713

https://biblioteca-digitala.ro

CUPRINS

PAGINA

INTERVIURI

ANDRA APOSTU
DE VORBĂ CU ADRIAN POP 3

ESEURI

CORNELIU DAN GEORGESCU
LOGICA FANTEZIEI ŞI APELUL LA METAFORĂ ÎN OPERA LUI DAN DEDIU 27

STUDII

MIHAELA VOSGANIAN
SIMBOLISM ARHETIPAL TRANS/META-CULTURAL (I) 37

NICOLAE TEODOREANU
ISONUL ÎN TRADIŢIA MUZICII PSALTICE DIN ROMÂNIA 68

ISTORIOGRAFIE

VIOREL COSMA
TEXTE ŞI DOCUMENTE INEDITE. ISTORIA MUZICII ÎN AUTOBIOGRAFII (XVI)
FONDUL CIPRIAN PORUMBESCU (II) 92

https://biblioteca-digitala.ro

TABLE OF CONTENTS

PAGE

INTERVIEWS

ANDRA APOSTU
A CONVERSATION WITH ADRIAN POP 3

ESSAYS

CORNELIU DAN GEORGESCU
THE LOGIC OF FANTASY AND THE RESORT TO METAPHOR IN DAN DEDIU'S OEUVRE 27

STUDIES

MIHAELA VOSGANIAN
TRANS/META-CULTURAL ARCHETYPAL SYMBOLISM (I) 37

NICOLAE TEODOREANU
THE DRONE IN THE TRADITION OF PSALTIC MUSIC IN ROMANIA 68

HISTORIOGRAPHY

VIOREL COSMA
MUSIC HISTORY IN AUTOBIOGRAPHIES (XVI)
THE CIPRIAN PORUMBESCU ARCHIVE (II) 92

https://biblioteca-digitala.ro

INTERVIURI

De vorbă cu Adrian Pop

Andra Apostu

Compozitorul Adrian Pop este un muzician echilibrat și un pedagog iubit. Vorbește cu drag despre oamenii care l-au susținut și format, despre muzica sa și despre studenții săi. Este un spirit tânăr, liber, care promovează arta și frumosul.

A.A.: Stimate domnule Adrian Pop, sunteți un compozitor admirat, un pedagog stimat și îndrăgit dar care, cu siguranță, a avut modelele sale. Care sunt persoanele, maeștrii care v-au rămas în amintire și care și-au pus amprenta pe dezvoltarea dvs. profesională?

A.P.: Dacă e să fac inventarul profesorilor care m-au marcat, cu siguranță voi începe cu tatăl meu, Dorin Pop, care a fost un dirijor de cor și profesor de foarte înaltă clasă. Puțină lume știe ca el a studiat compoziția cu Marțian Negrea la București și cu Sigismund Toduță la Cluj. Inițial, la

https://biblioteca-digitala.ro

Conservatorul din Cluj (instituție în care a intrat în anul în care eu m-am născut) el a predat armonia și formele. El a fost cel care mi-a făcut prima pregătire orientată spre compoziție; în momentul în care eu, fiind la un liceu cu profil real în clasa a XI-a, am optat pentru aceasta, tatăl meu a început să îmi predea armonia pe care am învățat-o foarte serios cu el. Am dat, așadar, admiterea la Conservatorul din Cluj, inițial la Pedagogie iar în anul respectiv (urmând și cursurile respective) m-am pregătit în plus pentru a da o altă admitere, la compoziție, în anul ce a urmat, la clasa maestrului Sigismund Toduță, un alt maestru căruia îi datorez imens.

A.A.: De ce nu ați optat de la început pentru secția de compoziție?

A.P.: În perioada aceea a fost făcută o schimbare în structura anilor de studiu; se trecuse de la compoziție-dirijat-muzicologie cu un ciclu de pregătire de 6 ani – extrem de generos dar foarte temeinic – la ciclul de 4 ani. Maestrul Toduță, care gestiona disciplina compoziție, a socotit potrivit să ridice mult ștacheta examenului de admitere, considerând că primii doi ani de studiu nu se mai fac și că noii admiși trebuie să înceapă studiile academice de la un nivel de cunoștințe comparabil anului III. Trebuia, așadar, să demonstrezi că ești la nivelul la care ai fi fost la începutul anului al treilea. Acest lucru făcea de fapt imposibilă admiterea proaspeților absolvenți de liceu – fie ei și dintr-un liceu de muzică, darămite pentru mine, absolvent de liceu cu profil real. Am dat admitere la Pedagogie și am continuat să acumulez cunoștințe. În anul următor am fost admis la compoziție și am început să lucrez cu maestrul Toduță. (Fac o paranteză și spun că în așa-numita secție teoretică – dirijori, muzicologi compozitori - se făcea cu toți aceștia un trunchi comun de doi ani, și era foarte bine. Și dirijorii și muzicologii făceau compoziție, compozitorii și muzicologii făceau dirijat, și așa mai departe, timp de doi ani, la același nivel! Din anul III puteam opta, și fiecare mergea pe specializarea dorită. În acest sistem s-a făcut o școală foarte intensă). Pentru cele opt locuri disponibile la secția teoretică au participat șase candidați, dar am intrat doar 2. Și vreau să spun că nu s-a întâmplat nimic cu norma maestrului Toduță, așa cum s-ar întâmpla acum, când finanțăm studentul și nu profesorul. În mod normal ar trebui să finanțezi instituția, profesorul, la care

https://biblioteca-digitala.ro

să vină numai cine merită, cine „sare” înălțimea la care se pune ștacheta, și atunci nu vei scăpa din mână controlul calității, așa cum se întâmplă acum – în ciuda tuturor agențiilor și demagogiilor pe tema calității.

A.A.: Cum era profesorul Sigismund Toduță?

A.P.: Eu îi port o amintire tare frumoasă. Maestrul Toduță era un tip înalt, cu o aparență aristocratică și chiar un pic artificioasă, dar cu o retorică extraordinară și o căldură puternică de profesor în el ce nu ieșea la iveală decât foarte târziu sau foarte rar. Altminteri era extrem de formal, de ceremonios, scump la aprecieri – atunci când vorbele îi începeau prin laude, toată lumea știa că atunci când Toduță laudă prea mult, în realitate va critica până la desființare. Asta însă nu se întâmpla la clasă. Chiar dacă eram doar doi studenți - unul de compoziție și unul de muzicologie - orele pe care le făceam cu el se desfășurau în cea mai mare și mai fastuoasă sală a Academiei de Muzică – i se dădea această atenție binemeritată, mai cu seamă că el era la doi ani de pensie atunci când am început eu facultatea, deja o personalitate de adevărat *spiritus rector*.

Revenind, cursurile lui Toduță erau ca un fel de oficiere religioasă; la orele lui nu se putea întârzia, erau comasate și stăteam 3 ore fără pauză. Ne așezam în stânga și în dreapta maestrului la pian, nu cânta el (deși a fost pianist și a dat și concerte în anii ’30). Analiza partiturile, începând cu lucruri extrem de simple, lucruri de abecedar, pe care le diseca până la cele mai mici detalii (lucru pe care eu l-am menținut astăzi când lucrez cu studenții mei, și nici nu îmi închipui altfel). Prima temă, după prima vacanță (cea de Crăciun, care se numea „de iarnă”) a fost să prezentăm un „caiet pentru Anna Magdalena Bach”. Noi prezentam săptămânal câte un menuet, o musettă sau altceva, cu toate subtilitățile de formă (pe care dacă te uiți răsfoind poate că nici nu le observi, dar dacă te uiți notă de notă, vezi mari subtilități în aceste miniaturi). Așa am început, cu primii pași, și am deprins rigoare și minuție în ceea ce privește stilul: al lui Bach, al lui Beethoven sau al lui Mozart – și multe altele. Multă vreme ne-a ținut în această „școală stilistică”, fără a manifesta vreo temere că o să devenim niște specialiști în pastișe. Pentru că stilul, atunci când îți lași propriul glas să se exprime, își va găsi calea; Toduță era convins de

https://biblioteca-digitala.ro

asta. Și am continuat doi ani ajungând până la subiecte din Ravel, din Brahms, deci am mers destul de repede, chiar pornind atât de modest, și am ajuns la analize mai complexe. Eu îi țin o amintire religioasă pentru că el asta făcea, exerciții de admirație, se extazia și nu puteai să nu te extaziezi și tu în fața nu știu cărei întorsături de celulă sau de cadență, la aceste „mărunțișuri". Nouă ne revela întotdeauna lucruri care păreau foarte simple dar care, în prezentarea lui, deveneau niște lucruri de o mare profunzime. Mai era ceva: el presupunea, într-un mod maliții os, desigur, că noi avem o vastă cultură. Și așa cum se face în analiză, recurgea la unele trimiteri comparatiste. Noi nu aveam așa o vastă cultură, nu aveam cum să avem la 20 de ani. Spunea, „și așa precum Schumann în *Variațiunile simfonice*..." și se întorcea apoi și spunea, „Cunoașteți lucrarea, nu?!" Sigur că se vedea pe noi că nu, și nici nu aveam curaj să spunem "Cunoaștem, cunoaștem" și să mergem încă un pas, ca apoi să se vadă că nu știm. În același timp ne era groază și să spunem că nu cunoaștem, că intram în pământ. Spuneam adevărul, că nu știm. Apoi el se retrăgea puțin așa, retoric, și spunea, „Nu se poate!" Atunci chiar că intram în pământ de rușine, și primul lucru pe care îl făceam când plecam de acolo era să ascultăm lucrarea respectivă. Deci a făcut și acest lucru, ne-a trezit și setea asta de cunoaștere, obligația de a asimila și alte lucruri pe lângă subiectul propriu-zis. Asta e important, și eu le spun mereu studenților mei „uitați, acum facem exemplele acestea din muzica Renașterii; vă rog, pe lângă ce analizăm noi din Palestrina și încercăm să schițăm o polifonie, un motet, pe lângă asta vă rog să „intrați în mediu", să ascultați muzici din epocă, sunt sute și mii de înregistrări gratuite". Cu sinceritate mi-au spus studenții că din muzica Renașterii știu doar*Adagio* de Albinoni ! (care nici măcar nu e renascentist ca stil, ci ar vrea să fie cumva baroc - de fapt e o pastișă reușită strecurată pe piață de un compozitor din secolul XX...) Această lipsă a unei baze culturale, explicabilă până la urmă, pentru că nu ai cum să te naști cu cunoștințele, noi o completam sub această tensiune pe care ne-o asumam. Era și respectul față de maestru, dar el ne și motiva cu acel mic truc, „nu se poate!". Iar noi nu puteam zice niciodată că nu ne interesează, că astea sunt „vechituri".

A.A.: Ați continuat, din anul III, cu maestrul Cornel Țăranu. Cum a fost schimbarea aceasta?

https://biblioteca-digitala.ro

A.P.: Când să intrăm în anul III, maestrul Toduță s-a pensionat. Atunci am început studiile la clasa Cornel Țăranu, care, deși discipolul lui Toduță (dar și al lui Marțian Negrea, prin studiile private anterioare facultății), este un spirit cu totul diferit. Avangarda îl definea pe Cornel Țăranu, și astfel și eu am fost trimis pe alte coordonate. Fiind bine format în primii doi ani, m-am putut aventura fără greutate pe noi direcții creatoare; puțin am mai ținut de școala stilistică a lui Toduță, am navigat pe alte ape. Atmosfera era familiară, Cornel Țăranu este foarte spiritual, cum îl știm și acum, iar cursurile cu el aveau acel ceva inventiv, relaxat, ludic... El ne-a produs o întregire de perspectivă diametral opusă și extrem de benefică, așa încât acest fel de a schimba complet macazul nu ne-a derutat în evoluția noastră. Am terminat facultatea cu maestrul Țăranu și mi-am umplut „tolba" cu felurite lucruri.

A.A.: Și tot ați mai avut de învățat lucruri, de la maestrul Ștefan Niculescu.

A.P.: Maestrul Niculescu a fost pentru mine o revelație deosebită, odată cu participarea la Piatra Neamț, la cursurile de vară. Cei de la Iași lansaseră, în premieră în România, ideea cursurilor de vară, lucru inedit pe atunci la noi (desigur, în Occident lucrul acesta deja funcționa). Întâlnirea între generații – maeștri, discipoli – dar și între colegii de generație din Iași, Cluj, București a fost extraordinară. Toți cei care ne-am cunoscut în acei ani am rămas prieteni până astăzi; nu aveam cum să ne cunoaștem altfel, ca astăzi, când nu cred că există o săptămână din vară fără vreo manifestare de genul acesta. Era o atmosferă efervescentă, ne întâlneam într-un mediu cu totul diferit de lecțiile de curs de la facultate; maeștrii propuneau de regulă câte o perspectivă inedită, pe care noi nu o avusesem anterior în vedere, și despre care discutam. Cu maestrul Niculescu am participat la două ediții și am legat prietenii pe viață cu alți compozitori – Călin Ioachimescu, Doina Rotaru, Viorel Munteanu, Horia Șurianu, Adrian Rațiu, Cristian Misievici. Mai erau acolo și cei puțin mai mari decât noi, Octavian Nemescu, Corneliu Cezar, Sabin Pautza, Anton Zeman. A fost un liant de generații formidabil. Era Darmstadt-ul românesc, așa cum s-a și spus uneori.

A.A.: Cum se derulau? Aveau o temă anume?

https://biblioteca-digitala.ro

A.P.: Erau un fel de conferințe. Ștefan Niculescu făcea diferite expuneri, pe diverse teme, cu exemplificare: „Continuitate și discontinuitate”, timbralitate, Cage și înregistrările acestuia cu Lou Harrison - *Amores*, și alte multe lucruri – în general teme moderne și de profundă reflexie. Toate erau la zi, nu era materie de școală, era problematizare. Un loc de frunte îl ocupa problema eterofoniei, care era atunci proaspătă în preocupările teoretice și componistice ale maestrului Niculescu, și care ne-a fermecat pe toți. Eu din acel moment am devenit „eterofonist”. Maestrul Niculescu avea studenții lui de la București, și mai eram noi, ceilalți, care eram destui! Niculescu era preocupat și cu formalizări matematice, era foarte la modă teoria probabilităților. Pe această direcție eu aveam un avantaj, acela că proveneam dintr-un mediu complet diferit de formare, o secție cu profil real pe care am absolvit-o la liceu. Aveam o mutră de puștan – pe care mi-am menținut-o mult timp – și din pricina asta de multe ori nu prea eram luat în seamă. Fusesem însă „olimpic” la matematică, înainte de a abandona această prioritate în clasa a XI-a. Ștefan Niculescu dădea câte-o „problemă” artistică, dar cu un algoritm, era la mare modă să creezi un algoritm. Țin minte de parcă ar fi fost ieri cum ne-a propus să încercăm a afla algoritmul matematic prin care, dacă avem un număr de elemente, hai să zicem, nu muzicale, ci mai intuitiv, un număr de motive decorative – o pară, un măr, o prună, o caisă – și cu aceste imagini constituim o friză în care regula este că: având la dispoziție oricâte mere, pere etc.(nelimitat), atunci când facem acest grupaj consecutiv (care, *mutatis mutandi*, poate fi aplicat și unor motive muzicale) să nu se repete niciodată relația între un element și următorul. Deci dacă am avut un măr urmat de o pară, mai departe nu va mai putea să survină din nou un măr urmat de o pară. Întrebarea era cât de lungă poate fi o asemenea friză, un asemenea șir, având 3, 4, 10 fructe, până la infinit, cu precizie matematică. Toți au încercat să rezolve asta printr-o metodă intuitiv-geometrică, așezând niște puncte care deveneau colțurile unei figuri plane și trăgeau linii între puncte, numărând apoi liniile; sigur, cu metoda asta ajungi până la 4, 5, hai 6, după care liniile se întrepătrund, se suprapun, nu le mai distingi și nu le mai poți număra. Nici vorbă să ajungi până la infinit… Eu aveam încă la dispoziție în buzunarul procedeelor mele

https://biblioteca-digitala.ro

logice „inducția completă” din analiza matematică, și aceasta spune că dacă o propoziție (adică o formulă matematică) adevărată pentru *n* elemente implică adevărul aceleiași formule pentru *n*+1 elemente (și aceasta se demonstrează concret prin calcul), atunci acea formulă este valabilă pentru orice număr de elemente, până la infinit. Cum pe atunci încă aveam matematica limpede în cap (nu mai este cazul la ora actuală…), am cerut precizarea: în aceste relații de consecutivitate, se include și relația de repetare, adică: un măr urmat de alt măr? Pentru că, matematic, nu e aceeași problemă. Și Niculescu a zis că nu s-a gândit la acest detaliu, și că putem să încercăm rezolvarea pentru ambele situații. A doua zi unii colegi și-au prezentat rezultatele obținute cu metoda geometrică, ajungând pe la 5 elemente. Eu am spus că am rezolvat problema prin analiză matematică, o altă metodă, pe care probabil nu o stăpâneau colegii muzicieni. Am ieșit la tablă și am făcut demonstrația pentru cele două cazuri; stăteau toți și se uitau, cred că nu pricepeau mare lucru de acolo. Niculescu pricepea, Tudor Misdolea, matematicianul, care era și el acolo ca fan al lui Niculescu, pricepea și el. Iar la sfârșit, ca un școlar cuminte, am scris pe tablă „QED” (*quod erat demonstrandum*). Atunci Niculescu mi-a zis „după-amiază te rog să îmi arăți ce ai compus”. Vasăzică datorită acestei mici isprăvi matematice am putut intra în relație directă cu el. De atunci am rămas într-o îndelungată relație, de câte ori veneam în București îi dădeam telefon, mergeam la el, discutam, adesea împreună cu prietenul Călin Ioachimescu, discipolul lui. El era un profesor dedicat când avea un discipol lângă el, doar unul să fie și era deajuns. Era o personalitate solară. Mergeam la el acasă unde ne arăta lucruri dintre cele mai interesante, petrecea și 4-5 ore în compania noastră. Pe vremea aceea era lucru mare să ai o înregistrare de Wagner cum avea el, era rar. Noi ne uitam la așa ceva ca la aur, acum poate nu am mai putea înțelege ce însemna asta atunci. De exemplu eu aveam o copie a partiturii la *Continuum* de Ligeti și mi-o cereau colegi compozitori din Budapesta! Până acolo se dusese vestea comorii mele… Mijloacele de informare erau extrem de reduse, și cu atât mai prețioase.

A.A.: Poate ar trebui ca studenții de acum să fie mult mai informați, cu atâtea resurse?

https://biblioteca-digitala.ro

A.P.: Nicidecum. Acum suntem răsfățați. Acum nu mai știm alege, asta e problema. Nici nu putem pretinde ca cineva născut și crescut în epoca asta să priceapă, că o să râdă. Dar noi trebuie să ne spunem povestea noastră, dacă ne înțelege cineva bine, dacă nu nu.

A.A.: Spuneați că ați devenit un iubitor al eterofoniei, după întâlnirea cu Ștefan Niculescu?

A.P.: Atunci îi arătam maestrului Niculescu tot ce scriam și îi spuneam, aici am făcut o eterofonie! oriunde încălcam regulile armonice tradiționale, era o „eterofonie". Bine, am aprofundat mult această chestiune a eterofoniei, a venit influența din partituri ale lui Ligeti, care era și el „eterofonist" (știm relația extraordinară dintre Niculescu și Ligeti). Pentru mine, la momentul acela, Niculescu - ca personalitate și Ligeti – în creație, au fost două iradiații foarte puternice care mi-au configurat profilul primei perioade creatoare, pe care o prețuiesc și astăzi; dacă mă uit acum la o piesă scrisă în anii 70, fie chiar și în ultimii ani de studenție, nu îmi vine să spun că nu mă reprezintă.

A.A.: Nu v-ați întoarce la nicio lucrare pe care ați scris-o pentru a o modifica sau poate chiar să renunțați de tot la ea?

A.P.: Mă întorc mereu, dar în alt fel, nu ca la o lucrare care a ajuns să fie maturizată. Fenomenul acesta de reluare a unor teme, chiar din vremea în care mergeam la Piatra Neamț, încă mi se întâmplă. Multe piese recente folosesc tematică și chiar elemente de poetică ale unor lucrări de-ale mele de școală sau ale unor schițe vechi – eu am niște clasoare cu schițe foarte vechi, unele care datează și de acum 40 de ani. Am scris piesa *Ricorrenze* de pildă, lucrare care s-a bucurat recent de o foarte bună primire la comisia UCMR, al cărei titlu face aluzie la „lucruri care ți se întorc în minte", și care are tematică „străveche". Este abordată cât se poate de actual, dar stilistic nu e foarte diferită de atmosfera inițială, pentru că dacă abordezi teme preexistente, ele nu te lasă să le schimbi prea mult. Am revenit, așadar, pe niște cărări, și îmi face mare plăcere această revalorificare. E un fel de zgârcenie, dacă vreți, un fel de economie. Dacă am născocit eu lucrul acela, și acum cred că încă mai e bun, pot să mă folosesc de el.

A.A.: Și dacă acum ați scrie teme noi, ar fi un alt stil?

https://biblioteca-digitala.ro

A.P.: Există posibilitatea ca stilul să se schimbe, chiar cameleonic, și îl avem exemplu pe Stravinski, o mărturie a ceea ce poate însemna lepădarea unei haine stilistice, trecerea dintr-o piele de șarpe în alta. Stravinski rămâne Stravinski, dar voltele lui sunt atât de fabuloase, încât te lasă uimit. (Asta ține de un profil psihic special pe care el l-a avut, cred că nu putea să suporte să nu fie în centrul atenției. E uimitor cum s-a apucat să scrie după anii '50 serial, când la vremea sa a criticat curentul serial cu duritate și cu argumente foarte limpezi, pentru ca 20 de ani mai târziu să se întoarcă complet și să scrie serial - însă în felul lui, cumva altfel). Există și tipul mai puțin preocupat de trenduri, urmărind o estetică mai constantă, un fel de statornicie care are drept rezultat un stil mai unitar de-a lungul timpului. Cred că aparțin acestei a doua categorii.

A.A.: Dvs. nu sunteți un compozitor „la modă"? ori aveți un ideal estetic care vă conduce?

A.P.: În ceea ce mă privește, nu mă preocupă prea mult lucrul acesta. „Febra" inventivității și noutății de limbaj nu e un simptom care să mă bântuie, sunt concentrat mai degrabă în modelarea și aprofundarea unor idei poetice. În mod fundamental, idealul meu estetic rămâne un far constant, este un ideal ce vizează frumosul, un concept înțeles într-un mod destul de tradițional. „Frumosul" a fost multă vreme idealul artei, dar deja din Romantism a ajuns să fie nuanțat în toate felurile, sub presiunea extinderii a ceea ce este considerat „expresiv". A dominat tot mai mult individualismul expresiv, chiar dacă expresia a devenit uneori dură sau chiar urâtă: mai ales expresionismul, care coboară în linie directă din postromantism, a ajuns să mizeze pe punerea în prim-plan a unor aspecte ce nu au exclus excesul sau chiar maladivul. Ne gândim la perioada lui Freud - și imediat la *Wozzeck* al lui Alban Berg sau la alte lucrări ale expresioniștilor: s-a căutat extrema, zguduirea, șocul în contextul modernismului – aceasta ca reacție explicabilă la „reflexele condiționate" ale unui Romantism prelungit. Cum spunea și Bartók, trăind din plin acel moment, excesele sentimentalismului romantic deveniseră insuportabile… Și iată că atunci frumosul tradițional al lui Toma d'Aquino, luminozitatea, echilibrul, „potrivirea" de care eu țin în continuare ca de un far, a fost puternic obturat de violența noii mentalități.

https://biblioteca-digitala.ro

Revenind la estetica mea: am această credință că frumosul există, așa cum există și fericirea - ca ideal, ca moment privilegiat. Fericire permanentă nu poate fi, pentru că ea nu e o stare continuă, este un vârf de stare. Așa și frumosul, este un ideal către care poți (pentru mine chiar trebuie) să tinzi. Mai terestru însă este meșteșugul. Esteticianul polonez Tatarkiewicz inisistă în a reaminti faptul că arta - „*ars*" în limba latină - este de fapt sinonim al grecescului „*techné*" - tehnică. Noi distingem categorial între artă și tehnică, dar la origine ele înseamnă același lucru, meșteșug impecabil. Mie mi se pare că din definiția artei nu pot lipsi nici idealul estetic, dar nici meșteșugul, tehnica. Aceasta din urmă, oricât de necesară, vine totuși în planul doi, căci limbajul și tehnica sunt la urma urmei un bun comun. În schimb, ceea ce faci cu limbajul și cu tehnica este important. Multă lume pune tehnicile de compoziție în prim plan: la masterclass-uri mereu vezi asta: „tehnici de compoziție". Limbajul muzical ca atare are în ziua de azi un vocabular atât de vast, încât parcă nu mai rămâne nimic nou de inventat; tehnicile rămân încă adecvate pentru invenții sau „găselnițe". Și atunci ai impresia că dacă ai inventat o tehnică - ești compozitor. Dar tehnica este de fapt o slujnică a artei; până la urmă creezi în virtutea unei dorințe de mesaj, de exprimare. Este pe de altă parte greu a vorbi despre mesaj în muzică; suntem nevoiți să îl lăsăm acolo undeva, în zona non-verbalului… și totuși, folosim limbajul muzical tocmai pentru a transmite un mesaj, de fapt un ideal sonor - dacă nu cumva doar vrem să ne jucăm cu tehnicile. Joaca cu tehnicile poate abate atenția de la mesaj.

A.A.: Ce tip de limbaj folosiți în compozițiile dvs.?

A.P.: Eu am pronunțat cuvântul „inteligibilitate" ca pe una dintre caracteristicile la care țin: dacă produsul tău artistic poate fi înțeles. Îi mai putem spune „accesibilitate", dar dacă spui așa, parcă faci o concesie: faci o concesie când configurezi un produs artistic accesibil... Dacă zici „inteligibil" te ferești de nuanța asta. Nu trebuie să pierdem din vedere că limbajul, așa cum am spus, este un bun comun. Pentru vorbire, nu inventezi un limbaj, inventezi cel mult cuvinte sau expresii noi într-un limbaj. Dacă inventezi cu totul un limbaj, nu ai altă justificare decât o nevoie de comunicare la care limbajul

https://biblioteca-digitala.ro

existent nu ar face de loc față. Ai nevoie să faci un nou limbaj față de cel care e deja cunoscut? E o întrebare grea.

A.A.: Au fost epuizate toate resursele de limbaj existente?

A.P.: Că limbajul se schimbă până la a deveni o altă limbă, asta e o realitate. Latina a devenit italiană, portugheză, română etc. - dar asta în sute de ani. Înnoirea limbajului așa cum o vedem în limbă se produce prin uz și prin detalii. E evident și în muzică, un nou element de limbaje urmat de un altul, iar în timp acest lucru conduce la ceea ce percepem noi ca epoci stilistice; nu sunt schimbări globale de limbaj, căci acesta nu s-a modificat principial de la Ars Nova și până în postromantism, de-a lungul unui proces în care consonanța și disonanța au fost categoriile inițial „pipăite", care au devenit apoi „certitudini" și mai apoi au fost supuse unor exploatări complexe. Primul pas ce a atacat principiul intuitiv-acustic a fost atunci când Schönberg a considerat că disonanța „se emancipează": față de cine s-a emancipat, ce a devenit ea prin „emancipare"? La ce se emancipează, era cumva subordonată - și acum va fi ajuns egală consonanței? adică era cumva consonanța mai presus? Se presupune că ar fi fost așa pentru limbajul armonic tradițional, fie că este acesta tonal ori modal, pentatonic, heptatonic, diatonic sau cromatic. Acolo disonanțele se raportează la consonanțe și se împlinesc în consonanță și în cadențe consonante. Dar acest lucru nu plasează în realitate consonanța mai sus decât disonanța; ele sunt polarități ale unei percepții de intervale simultane sau succesive. Ca rol expresiv, ele au fiecare teritoriul său, sunt pe același plan, ba mai mult decât atât, sarea și piperul expresiei îl constituie, chiar și în Renaștere, disonanța. Ideea că disonanța se „emancipează" nu are pentru mine sens – cel puțin alegerea cuvântului mi se pare nefericită. Poate că ideea era a unui egalitarism, a unei tratări în care disonanța să nu mai depindă de nevoia de a se lega funcțional de o consonanță. Până la urmă, acest lucru înseamnă „atonalism" - o etichetă, extrem de comodă, adoptată de toți; „autorul moral" al sistemului a vorbit de fapt despre o „metodă de compoziție cu 12 sunete care se raportează doar unul la celălalt". Ceea ce înseamnă că de la un sunet la celălalt există un raport, care însă nu se extinde asupra unui al treilea sunet. Rezultatul este ruperea unui fir de continuitate, tăierea

https://biblioteca-digitala.ro

metodică a posibilității de a integra mai multe sunete pe o suprafață. Cel mai interesant compozitor dintre cei care au folosit inițial acest concept mi se pare a fi Alban Berg, care a întrebuințat metoda chiar ca pe o unealtă printre alte unelte – s-a servit de pildă și de armonia postromantică. Evitarea cantonării într-o rigoare a metodei i-a permis să facă o muzică mult mai sugestivă decât a făcut Schönberg în perioada lui riguros serială (pe care chiar și el a abandonat-o mai târziu, afirmând că încă se mai poate scrie multă muzică bună în Do major) sau decât Webern, care însă a avut o altă intuiție corectă, simțind că această muzică extrem de densă, care se schimbă de la o notă la alta nu trebuie să aspire la amploare în timp, și astfel a creat acele piese miniaturale, acea aforistică muzicală care le face să fie echilibrate în complexitatea lor internă maximă.

A.A.: Cât de importante au fost aceste idei pentru percepția muzicii secolului XX?

A.P.: Influența acestei gândiri a fost imensă în secolul XX și a dus, între alte efecte colaterale (dar de loc secundare), și la săparea unei prăpăstii: de o parte această muzică, de cealaltă publicul larg. Nu poți să asculți și să savurezi o muzică de acest fel cu urechile cu care asculți o muzică tonală (înțelegând aici și vasta arie a modalismului funcțional, de la Renaștere la Impresionism), acel tip de desfășurare sonoră ce parcurge un flux de o inteligibilitate care s-a constituit natural, printr-o evoluție naturală. Pentru că a aplica acest sistem deja reprezintă o ruptură în evoluția naturală. Aceste noi teritorii, tentația speculației, ineditul, surpriza, provocarea au atras mulți artiști, dar au lăsat în urmă mulți ascultători… E sacrificată relația armonioasă, reciproc stimulativă dintre o zonă a manifestării creative muzicale și public.

A.A.: Publicul de astăzi ar trebui să știe să asculte această muzică?

A.P.: Ar fi bine… Eu îi învăț pe studenții mei, predând compoziția, cum să asculte această muzică, orientându-și atenția spre ținte adecvate: de exemplu, melodia de timbruri (idee a lui Schönberg) trebuie ascultată în fluctuația timbrală (căci până la urmă totul este conținut în timbru, intuiția lui Schönberg a fost perfect justă). Un sunet este o țesătură de armonice, un fel de acord pe care noi îl percepem ca timbru.

https://biblioteca-digitala.ro

Orice acord, de orice fel ar fi el, prezintă o calitate ce se asimilează cu timbrul. Timbrurile caleidoscopic variate pot reprezenta în sine o linie de creație dar și de audiție. Există un lied de Alban Berg, *Schliesse mir die Augen beide* (trad. *Închide-mi ochii amândoi*), un text pe care autorul l-a tratat mai întâi în anii 1900, într-o cheie romantică post-schumanniană, absolut tonală, creând o muzică frumoasă. Același text l-a reluat cândva în anii 27-28, de acum într-o viziune schimbată, prilejuită de această nouă timbralitate și de melodia rezultată din experiența serială. Același text, același autor după 20 de ani, 20 de ani hotărâtori pentru afirmarea modernismului sub toate formele sale, în ipostaza expresionismului. Ascultăm versiunea romantică – expresivă, plăcută; ascultăm varianta a doua – și resimțim un ușor șoc. Ascultăm din nou pe primul, care la audiția repetatată tinde să se banalizeze ușor (nu e un lied genial, e doar un lied bun); îl ascultăm iarăși pe al doilea - și parcă la a doua audiție câștigă în sens această variantă!

A.A.: Este, așadar, mai important să transmiți un mesaj decât să inovezi mereu în zona tehnicilor de compoziție?

A.P.: Eu zic că e mai important să transmiți un mesaj, deși sunt și voci care nu încurajează acest lucru, considerând că muzica nu are semnificație ci este o structură modelată în sonoritate. Da, dar mesajul nu poate să lipsească. Dali, în exprimările lui paradoxale (și cu clovneria lui intelectuală), spunea la un moment dat (poate că de fapt era ironic, dar mie îmi pare foarte frumos), cam așa: „dacă atunci când pictez tablourile mele eu nu știu ce sens au ele, asta nu înseamnă că sunt lipsite de sens. Sensul lor poate fi unul mult mai profund decât îl pot explica eu.” Există așadar și acest sens (mesaj), implicit, involuntar, care este de fapt dorința de stil, dorința de unitate, de o anumită expresivitate.

A.A.: Cât de important este să „vinzi” o muzică?

A.P.: Muzica comercială e dominată de obiectivul consumului de masă. Trendul este foarte important: ori ești în trend, ori nici nu pătrunzi „pe piață”. Am citit un interviu al unuia din compozitorii noștri de muzică ușoară, căruia i-am ascultat cu mare plăcere o serie de hituri, și care spunea că i-ar plăcea să scrie muzica în gen ABBA, dar așa ceva, la vremea respectivă, nu se vindea... Eu de pildă, dacă ar fi să scriu muzică ușoară, mi-ar plăcea să scriu în genul Beatles! Să

https://biblioteca-digitala.ro

spunem că ai un ideal estetic pe care îl interiorizezi, dar dacă ești într-un mediu muzical atât de sensibil cum e cel comercial, nici măcar nu îți poți permite să îl duci până la capăt - de teama eșecului comercial. Sigur că vocea principală pe care o asculți este totuși cea care vine din interiorul tău. Pentru un compozitor de muzică clasic-contemporană valorificarea materială a produselor sale nu ajunge de regulă la dimensiuni semnificative, așadar termenul de „vânzare" poate fi înlocuit cu „circulație", cu simplul fapt de a fi cântată din când în când. Evident că este important să fii cântat, pe o arie cât mai întinsă dacă se poate, este măsura validării unei munci. Poți însă și să faci abstracție de piață, de modă, de o ideologie, cu riscurile de rigoare. Spiritul timpului te va covârși oricum, nu poți să ieși în afara timpului, așa încât dorința de a fi „modern" cu orice preț este destul de ciudată.

A.A.: Muzica corală ocupă un rol important în creația dvs.? Una dintre cele mai cunoscute pagini din muzica pentru cor este lucrarea *Vine hulpe de la munte*; care este povestea ei?

A.P.: Da, am acordat o mare importanță muzicii pentru cor, poate și datorită faptului că sunt fiul unui dirijor de cor atât de pasionat, de dedicat cum a fost Dorin Pop. Crescând cu modelul său în față, m-am apropiat în mod firesc de acest organism sonor. Și în perioada studiilor dar și după, această familiaritate cu sunetul corului și cu problematica generală a corului s-a unit cu descoperirea folclorului pe care am trăit-o sub îndrumarea profesorului Traian Mârza, un foarte mare folclorist și profesor, cu care am participat la culegeri de folclor pe teren și care m-a antrenat în ceea ce se numea atunci „Societatea studenților folcloriști", unde mergeam și prezentam comunicări . Am avut, deci, o activitate așa-zis științifică. Spun că am *descoperit* folclorul în facultate, cu toate că rădăcinile mele materne sunt la țară: am fost în vacanțe de neuitat la rudele de la țară, așa că viața de la sat, țăranul, cu modul lui de a fi, mirosul unei case de țară, toate sunt adevărate icoane pentru mine. Dar folclorul mie nu mi-a plăcut la vârsta aceea. Când mergeam la bunicii mei, turuia difuzorul și ascultau mereu muzică populară, ce se dădea atunci la radio. Această muzică mie nu mi-a plăcut deloc. Iar când am ajuns la facultate și am început studiul folclorului în anul III cu domnul Mârza, au

https://biblioteca-digitala.ro

început să apară revelațiile din zona folclorului obiceiurilor, a straturilor vechi, rituale. Pentru că eram la compoziție și aveam o ureche mai exersată decât colegii, îmi dădea să fac și transcrieri. Așa am dat peste melodia din satul Treznea, județul Sălaj, „Vine hulpe di la munte" (culeasă de o altă folcloristă din școala clujeană, doamna Ilona Szenik, care a studiat și a cunoscut foarte bine folclorul românesc). Era pe o casetă netranscrisă, nevalorificată. Nici acum nu știu să fie în vreo colecție. Eu am transcris-o și mi-a plăcut atât de mult, încât am făcut un studiu – sigur, împins pe panta asta de profesorul Mârza – despre *colinda de pricină*. Acesta ar fi un subgen al colindei, de fapt o parodie. În obiceiul colindatului când, spre dimineață, ceata de flăcăi a epuizat partea protocolară (pe parcurs au mai și băut câte ceva), se opresc mai mult la câte-o casă mai veselă, iar colindatul se transformă într-un fel de reuniune, aproape ca la șezătoare. Atunci ei își permit să facă glume, să facă parodii, iar colinda de pricină e tocmai o parodie. Tot textul e o glumă: „vine hulpea di la munte cu omăt până-n jărunche; dar ce hir" – asta înseamnă veste – "dar ce veste ne-aduci tu, hulpe, hiru-i bun și nice pre, că ieu moșii fetile și ficiorii babile". Atât am folosit eu în prelucrarea corală atât de binecunoscută. Dar textul zice mai departe: „fetile rău să cântară" – asta în Ardeal înseamnă să plângă, te cânți = plângi – „și moșii din grai grăiară: Tăceți fete, nu plângeți, c-or veni căuaci în sat" – căuaci înseamnă fierari – „și ne-om pune dințîșorii și-om hi și noi ca ficiorii". Și cu astea le-a „liniștit". Și acum continuarea: „Ficiorii rău să cântară, babile din grai grăiară: Tăceți ficiori, nu plânjeți, c-om merge la târgurele ș-om lua bumbi și mărgele ș-om hi și noi ficiorele!". Această piesă nu e propriu-zis o colindă, dar se cântă în cadrul mai larg al colindatului și are o formă care folosește tiparul și ritmica specifică genului, cu două versuri și un refren. Versurile mai conțin elemente de parodie: cea a bâlbâielii (vine hu-, hulpe di la mu-, munte...). Pe lângă parodia bâlbitului e și cea a limbii străine: refrenul zice „ie brăna, brăna, dobrăna" ș.a.m.d., cuvinte inventate, cu sonoritate de limbă slavă. Pe urmă o cotește iar pe românește, cam fără șir, iar la sfârșit spune „haine rupte-n cot". În prelucrare am mai adăugat (la tenori) o interjecție de flăcăi de la țară - „hăi, mă hă!". Toate concură la bună dispoziție, e un umor de o calitate frustă și naivă.

https://biblioteca-digitala.ro

Premisele care au condus la modul specific de învești mântare corală sunt mai multe: o dată acest instinct al corului, format în timp, studiul aplicat al folclorului muzical românesc, eterofonia învățată de la maestrul Niculescu – pentru că în această piesă aproape totul e eterofonie, decalaje și suprapuneri ce rezultă din joc și de la bâlbâială – tot ce am adăugat face parte din posibile elemente de atmosferă. Iar melodia se rostogolește prin aceste decalaje și termină în unison - ceea ce este idealul eterofoniei: să se unească în unison, iar unisonul dobândește forță la final, curmată cu bătaia din picior.

A mai fost încă un lucru ce a declanșat de fapt preocuparea pentru prelucrarea corală a colindei: la Bayreuth, în 1973, la un mare festival muzical de tineret, am ascultat un concert cu corala „Animosi a Conservatorului ieșean, fondată și condusă de Sabin Păutza. Acolo ei au cântat între altele și câteva colinde (pe care nu-și puteau permite să le cânte în concerte acasă, din cauza stupidei cenzuri comuniste). Sabin a prezentat programul ca fiind cântece tradiționale de Crăciun, și a spus că le vor cânta la modul autentic. Au cântat așadar pe o singură voce. Reflectând la această manieră, mi-am zis că o muzică de cor trebuie totuși să pună în valoare ideea de cor. Și atunci, răspunsul meu la provocarea „autenticității" a fost să caut o soluție corală frustă, minimală, ce a venit din zona eterofoniei: cum ar fi dacă prin decalaje eterofonice ar cânta țăranii ăștia așa în cor? Și am mai avut un model în muzica lui Tudor Jarda, care este unul dintre compozitorii cu cel mai acut simț al melodicii și armoniei populare, și al procedeelor adecvate prelucrării corale. Toată această baie de informații, de lucruri pe care le-am admirat, de modele, au prezidat în această miniatură cu vulpea de la munte.

A.A.: Și din acest moment lucrarea a fost abordată de multe ansambluri corale, bănuiesc că erați remunerat pentru aceste drepturi de autor.

A.P.: Pe vremea aceea nu exista UCMR – ADA, Uniunea Compozitorilor avea o secție care se numea Secția de drepturi de autor, condusă de un simpatic și priceput domn Iliescu. Veneam la București cu diverse ocazii, și la un moment dat i-am fost prezentat domnului Iliescu, care mi-a atras imediat atenția că se cântă mereu o piesă a mea pe care nu o declarasem – pe vremea aceea nu puteai să difuzezi o piesă

https://biblioteca-digitala.ro

fără să ai acel „bun de difuzare”, era o cenzură pe care noi o consideram în primul rând politică, dar care era în același timp și o selecție pe criterii valorice. Dacă scriai vreo bâlbâială de piesă nu te lăsau să ieși cu ea pe scenă. Comisiile Uniunii acordau ok-ul și eventuala recomandare pentru achiziție, iar cea mai mare cinste era recomandarea pentru tipar. Însă fără acest bun de difuzare nu puteai să programezi piesa în concert sau să o difuzezi la radio. Eu am fost dintotdeauna disciplinat, nu îmi permiteam să nu respect cerințele de la vremea respectivă. Domnul Iliescu susținea că mi se cântă o piesă nedeclarată, dar eu i-am zis că am declarat tot ce am dat publicității. Ce se întâmplase? Cappela Transilvanica a tatălui meu a „lansat” această piesă cu titlul inițial *Colindă de pricină*. Doar că la începutul anilor 70 se cam „închidea” totul, nu mai puteai să îi spui lucrării „colindă”, ca să nu se lege de Crăciun. Atunci, din precauție, am schimbat titlul respectiv cu primul vers, „Vine hulpe di la munte”. Și a circulat în continuare așa. Doar că eu nu m-am gândit să fac o declarație de schimbare a titlului, și astfel versiunea cu vulpea apărea că se tot cântă - și nu e declarată! Ca atare, în loc să primesc drepturi de autor, am plătit eu amenzi pentru fiecare difuzare, pentru toți cei aproape 5 ani în care s-a cântat cu noul titlu…

A.A.: Succesul dvs. nu s-a oprit aici, în zona muzicii pentru cor, dar acest gen a fost definitoriu și pentru celelalte abordate, de pildă simfonic ori cameral.

A.P.: Dacă vorbim de creația corală, eu am continuat după acest succes cu alte piese de diverse facturi din genul colindei, mai multe la număr, este de fapt genul care m-a fascinat. Prin prisma simbolisticii, valorii spirituale, este altceva decât muzica ascultată la difuzor în copilărie, e un strat care, abordându-l cu atenția, studiul științific și profunzimea necesare, îți deschide o altă dimensiune, iar acest gen tradițional m-a marcat foarte mult. Nu numai în muzica pentru cor, dar și în muzica mea simfonică și mai târziu în muzica de cameră – mai târziu pentru că, inițial, nu am reușit să găsesc un punct comun între muzica de cameră și folclorismul destul de pronunțat pe care l-am cultivat. În muzica simfonică am găsit mediul propice integrării etosului folcloric, utilizând texturile sonore care erau atunci foarte la modă și care s-au potrivit modului meu de a simți și a gândi muzica. Și alți compoiztori au

https://biblioteca-digitala.ro

avut abordări asemănătoare: Corneliu Dan Georgescu este un compozitor care a lucrat mult pe o asemenea linie – în alt fel, dar tot cu texturi și cu melodică extrasă din folclor. În orice caz mie mi-a fost ușor să valorific acest filon de inspirație în ambianța orchestrei, mai greu în ambianța muzicii de cameră. Am ajuns la soluții și în această zonă, dar mai târziu, după anii 2000.

A.A.: Putem spune că genul coral este cel preferat?

A.P.: Nu aș spune: sunt mai multe genuri în care mă exprim cu plăcere - cel coral, cel cameral și cel simfonic. Am scris și muzică pentru teatru când mi s-a ivit ocazia, am scris pentru amuzament și teme de jazz sau melodii de muzică ușoară, rămase inedite.

A.A.: Când aveți o idee, o temă, spre ce gen vă îndreptați mai întâi? Ori este ideea cea care își dictează destinația?

A.P.: Ideea poate să vină pe diverse căi și sugerează posibile valorificări. Știți cum e scena din *Dănilă Prepeleac*, când ajunge el în pădure și vrea să se facă pustnic? Ia toporul sub braț și o ia așa, prin pădure, pe lângă helești dracilor și se uită la copaci – parcă văd și acum ilustrațiile lui Eugen Taru, la ediția mea de povești de Ion Creangă, senzațională – și se uită și zice „Ista-i bun de amânare, cela-i bun de căpriori...” și atunci îl aud dracii și îl iau la întrebări, ce vrea să facă acolo. El spune că mănăstire... Deci, ăsta-i bun de cutare, ăsta-i bun de cutare...

Pentru mine muzica este arta melodiilor. Dacă spun că este arta sunetelor nu mă simt foarte confortabil, pentru că parcă aș spune că arhitectura este arta cimentului, a pietrelor... Sunetele sunt materialul, dar dacă nu ai melodie nu ai făcut încă pașii dinspre sunete spre muzică. Cu sunetele poți să faci tot felul de lucruri, dar nu toate acestea devin muzică. Eu am așadar o definiție limitativă a muzicii, cu care, evident, nu toată lumea este de acord…

Ideile mele sunt așadar de regulă melodii sau armonii, atmosfere legate de un nucleu melodic. De exemplu, în muzica vocală mă atrage un text. Iau un volum, citesc poezii, Rilke de pildă, Morgenstern, un Topârceanu al Germaniei. Și văd câte-o poezie și îmi spun „asta e bună de lied”; o găsesc așa, ca pe o floare. Cam ca în poezia celebră a lui Goethe, *Gefunden*, unde

https://biblioteca-digitala.ro

poetul găsește o floare în grădină… Noi o cunoaștem mai degrabă în versiunea făcută de Ienăchiță Văcărescu, o versiune primitivă, dar frumoasă, care zice așa: „Într-o grădină, lâng-o tulpină, zării o floare ca o lumină...” Acesta este ceea ce întrevezi și te tentează: o floare ca o lumină. Că e un vers, că e o frântură folclorică, că e ceva care țîșnește din capul tău sau dintr-un joc cu pianul, un preludiu, o încălzire... Spun ca Dănilă Prepeleac: „asta-i bună de ceva...”, o reținː Zice Văcărescu mai departe, „S-o iau, să strică, s-o las mi-e frică, Că vine altul și mi-o rădică...”. Practic, Goethe (imitat de Văcărescu) a conceput miniatura sa ca pe o poezie cu simbolică erotică, dar eu îi dau înțelesul mai abstract: găsirea unei idei (muzicale), cu contur și expresie, cu care vrei să construiești ceva. În această cheie, rememorând și completând cele mărturisite despre Vulpea de la munte, iată ideea găsită pe o bandă de la culegerile de folclor - melodia cântată de o țărancă ce zâmbește în timp ce cântă (nu mai am înregistrarea, dar îi simt încă zâmbetul, care a prezidat parcă toată piesa mea) și iată apoi transplantarea acestei „flori” în mediul sonor al corului pentru a o cânta pe mai multe voci într-un fel în care floarea „să nu se strice”. E ca știința horticultorului care scoate planta și o mută, cu atâta grijă încât ea se acomodează în noul mediu. Și asta se aplică la fel ideilor de invenție proprie.

Ideile vin stimulate, uneori prin comenzi, alteori pe alte căi. Ideile pot veni din proprie inițiativă sau din ”jinduiri”, ca să zic așa: „mi-ar plăcea să fac o piesă vocal-simfonică”. Dacă se dovedesc rezistente, devin obiectul unei preocupări asidue, chiar obsesive. Adesea îmi stau aproape versurile, dar căutările merg în varii direcții, uneori neașteptate, uneori sunt amintiri din lucrări sau schițe răzlețe mai vechi, de unde răsar ca niște mici revelații…

A.A.: Vorbind despre lied sau cor, este importantă limba în care este scrisă poezia?

A.P.: Contează foarte mult. Fonetica unei limbi are muzica ei. Acum, când lucrez cu studenții și îi port prin subiecte de tipul motetului sau madrigalului renascentist, vedem mai întâi cum sunt realizate lucrările maeștrilor, apoi încercăm să scriem ceva asemănător, să trecem prin aceste etape stilistice. Mai demult îi lăsam să-și caute singuri texte, în limba română, și era îngrozitor de greu de făcut ceva care să aibă modelul

https://biblioteca-digitala.ro

renascentist în față, dar cu cuvinte românești. Acum am găsit „cheia", le dau versuri latinești, le dau texte italienești, luate chiar din literatura secolului XV-XVI, și imediat observ cum înflorește inspirația la tineri care nu sunt neapărat familiarizați cu acest stil. Mi-am dat seama destul de târziu, ca profesor, de acest aspect. Mai avem de a face apoi cu liedul german, Schubert și Schumann, mari repere în creația de gen; după o trecere atentă prin capodoperele celor doi, facem și noi lieduri romantice - pe texte de Goethe sau de alți poeți din epocă; ne mai întregim astfel și cultura.

A.A.: Care sunt etapele unei creații?

A.P.: Ideea sau îndemnul de a face o piesă muzicală constituie punctul de plecare, apoi apare o proiecție mentală despre cum ar fi să sune piesa respectivă și în sfârșit curajul de a pune pe hârtie niște schițe inițiale. De la schițele incipiente merg mai departe doar după o probă de rezistență ce constă în a evalua (de unul singur) valoarea lor, printr-un procedeu simplu: revin asupra lor după câteva zile, și dacă-mi plac și atunci, sunt bune. Uneori nu-mi plac… și atunci, cel mai adesea, mai degrabă decât să le arunc, caut să le dreg! (Sunt destul de econom, și fac eforturi de salvare înainte de a arunca la coș).

A.A.:Cum vă adaptați la comenzile pe care le primiți, de a scrie o lucrare sau alta?

A.P.: Reacționez cu încântare amestecată cu groază, fiindcă pe de o parte lucrez destul de încet (și am de regulă probleme atunci când sunt forțat la un termen de predare), și pe de altă parte fiindcă mă apasă obligația de a scrie ceva izbutit – iar asta nu e niciodată ușor. Dacă nu am reușit să-mi fac suficient timp pentru o compoziție așa ca să pot mesteri la ea cât cred eu că e nevoie, pur și simplu nu o livrez; din cauza asta am trecut pe lângă destule oportunități de-a lungul timpului… am această mentalitate care e cam contraproductivă, dar cu care eu sunt de acum obișnuit.

Am primit mai demult o comandă, o piesă care să intre pe un disc (numit haios, „Gulash") al unui foarte bun violoncelist american – și care se învârtea în jurul lui Bartók. Solistul mi-a cunoscut corurile folclorice... și a vrut o lucrare de inspirație folclorică pentru violoncel solo. Și atunci am scris o piesă luând ca punct de plecare un joc fecioresc din Ardeal. Am avut 7-8

https://biblioteca-digitala.ro

note la dispoziție, pe care le-am metamorfozat – nu am redat un citat, dar citatul e în substrat – și de acolo a început piesa. În final am terminat cu o colindă vocală (auzită de la bunica mea), de astă dată citată, cântată pe coarde duble... Iată cum am creat o piesă de factură folclorică pentru instrument solo (se cheamă *Gordun*), ceva ce nu m-aș fi gândit în tinerețe că pot să scriu, dar uite că am scris, folosind sursă instrumentală, sursă vocală, o anumită poetică, cunoștințele sistemice pe care le am și care îmi permit să fac și invenție proprie care să fie într-o bună conviețuire cu citatul, să nu se vadă unde e citat și unde nu. Toate acestea sunt lucruri care se acumulează prin practică și la un moment dat te pomenești că poți să le faci, că poți să le controlezi, să le combini.

A.A.: Ați deținut mai multe funcții publice: ați fost Rector al Academiei de Muzică Gheorghe Dima din Cluj, Directorul Filarmonicii Transilvania și nu numai... acestea nu v-au răpit din timpul dedicat creației?

A.P.: Eu am ajuns în aceste funcții pur și simplu dintr-un simț de responsabilitate – cel puțin așa îmi închipui eu. Nu am simțit un imbold real pentru așa ceva, mai degrabă am fost „împins” de colegi în momentele respective. (Mie nici nu îmi place sistemul ăsta de a-ți propune candidatura, de a-ți vântura programul și ideile pentru a convinge oamenii să te aleagă - prefer vechiul sistem în care se făceau propuneri din partea altor persoane și apoi se vota). Am fost al doilea director de după anii 90 la Filarmonica din Cluj, iar după patru ani am renunțat la poziție; la acea vreme nu era stabilit un mandat limitat, așa că puteam să rămân la conducerea instituției pe care am îndrăgit-o extrem de mult, dar am preferat să mă retrag pe o altă funcție pentru că simțeam o presiune teribilă, căci după 1990 a început această luptă pentru existență la toate nivelurile, de la cel personal până la cel instituțional. Mai târziu am ajuns Rector al Academiei de Muzică clujene. Am avut un mandat foarte dificil, în care în virtutea reformei nesfârșite a învățământului au apărut o grămadă de lucruri care nu existau înainte, și poate ar fi fost bine să nici nu existe... S-a mai nimerit ca mandatul meu să vină odată cu criza începută în 2008: prima chestiune serioasă, după doar două luni de acomodare cu funcția, a fost un raport al contabilității cum că nu vom putea să acordăm măririle de salarii prevăzute prin lege începând cu

https://biblioteca-digitala.ro

luna octombrie – și cam așa am ținut-o cu surprizele toți cei patru ani. În plus, ceea ce am resimțit și resimt în continuare (și cred că nu doar eu, ci și o bună parte din societatea academică) sunt aceste eforturi de cuantificare cerute de mecanismele de evaluare, acreditare și ranking, mereu excesive, mereu inadecvate, mereu reformulate; la urma urmei, un institut cu o tradiție în spate și cu „obraz" trebuie controlat chiar din patru în patru ani? Este un mare chin a produce mereu munți de hârtii laborioase. Abia termini cu una și apare alta. Eu am avut un șoc cu lucrurile acestea, nici nu știam că există. Mi-au absorbit un timp imens, oboseală și dezamăgire. Nu am mai candidat la al doilea mandat fiindca era... suficient. Din această perioadă îmi aduc aminte cu plăcere de colaborarea cu Dan Dediu, Rector pe atunci la Universitatea Națională de Muzică din București, și cu Viorel Muntenu, Rector la Iași, buni prieteni ai mei, cu care am conlucrat de așa manieră încât cred că aceea a fost perioada în care Conservatoarele din București, Iași și Cluj s-au apropiat cel mai mult. Noi eram așa de buni amici, asemănători în preocupări, încât legătura asta a fost firească și s-a reflectat și în plan instituțional. Un lucru foarte bun, de care în continuare profită cele trei institute, își sar în ajutor, căci mereu e nevoie.

A.A.: Acestea au fost resimțite pe planul creației?

A.P.: Bineînțeles, în rău. Eu îl admir necondiționat pe Dan Dediu cu care am mers împreună la diverse ședințe, multe din ele simple tocătoare de timp; eu ascultam, mă mai foiam, dar lângă mine Dan scotea din buzunarul de la piept un caiețel de schițe și își nota idei muzicale! (Eu nu mă pot concentra într-un asemenea mediu ca să îmi vină idei). Dan Dediu scria și își făcea niște palimpseste, punea carnețelul deoparte, se mai uita, mai auzea câte-un cuvânt… Din fericire (sau din nefericire) timpul este așa cum ți-l faci. Ți s-a dat un timp, dar depinde de tine cum poți să-l fructifici... Pe mine m-au asuprit îndatoririle astea de conducere; sper totuși că am lăsat bună amintire pentru perioada în care m-am angajat să conduc colectivele în care am lucrat.

A.A.: Sunteți implicat și în Societatea Română Mozart sau Fundația Sigismund Toduță.

A.P.: Sunt implicat în aceste fundații, însă nu foarte puternic. Când profesorul Francisc László, fondatorul și sufletul

https://biblioteca-digitala.ro

Societății Române Mozart s-a retras și a dorit ca eu să preiau conducerea, m-am eschivat pentru că aveam multe alte sarcini și nu am dorit să iau asupra mea ceva ce nu aș fi putut duce cum se cade până la capăt. Am fost un secund bun, dar nu mi-am impus o amprentă personală.

A.A.: Ați fost și sunteți implicat în organizarea mai multor evenimente cu tradiție la Cluj Napoca. Care este scopul acestor manifestări, acestor festivaluri?

A.P.: Un festival, după înțelegerea mea, este așa cum indică și etimologia termenului, o sărbătoare, o defilare de forțe artistice și o concentrare repertorială semnificativă, fie că este axată pe o tematică, fie că se extinde prin varietate. Festivalul în care am fost profund implicat pe vremea când am lucrat la Filarmonică (aproape un sfert de veac) este „Toamna muzicală clujeană"; am făcut 21 de ediții, de la concepția programului la distribuția artistică și la coordonarea organizării în toate detaliile. Era în parte sarcina mea de serviciu, dar angajamentul meu a depășit mult aceste limite. Ca vicepreședinte al Societății Române Mozart, alături de Francisc László și apoi de Adriana Bera, am avut și acolo câte o contribuție. Acum mă ocup împreună cu maestrul Cornel Țăranu de festivalul Cluj Modern, al cărui ritm l-am stabilit bianual, și care este unul dintre festivalurile de muzică contemporană de ținută în România, are un caracter select și ambițios. El ocupă o săptămână cu câte un concert pe zi - am optat să nu aglomerăm oferta, și asta poate că e bine și pentru public.

A.A.: Sunteți un compozitor cu un profil artistic echilibrat; care ar fi compozitorii preferați?

A.P.: Eu am un temperament flegmatic și sunt mai degrabă reflexiv – cel puțin așa mă văd eu; în general lumea spune despre mine că aș fi echilibrat, iar eu nu contrazic această părere. Cred că formarea mea sub semnul matematicii a dat un anumit cadru structurii mele mentale, de care eu sunt mulțumit; chiar dacă mi-ar fi plăcut să fi studiat pianul din copilărie (ceea ce din păcate nu s-a întâmplat), nu regret că am pierdut atâta vreme cu matematica... Sunt mai mulți compozitori pe care îi admir necondiționat. Beethoven, Bach, Mozart, Brahms nu se pun, îi divinizează cam toată lumea. Dacă vorbesc de madrigalele lui Monteverdi, de sonatele lui Domenico Scarlatti sau de liedurile lui Schumann sunt în extaz;

https://biblioteca-digitala.ro

Debussy mă vrăjește de fiecare dată; mă emoționează Chopin și Ceaikovski; mă mai încântă Musorgski și Bizet în momentele lor stelare, Stravinski în prima perioadă, Bartók în ultima; Ligeti adesea.

A.A.: Cum v-ar plăcea să se spună despre dvs. peste ani, că sunteți un compozitor...?

A.P.: Să se spună că sunt un compozitor bun, cred că ar ajunge. Cu ce înțelege fiecare prin bun. Aș vrea să știu că muzica mea place, și cred că asta e de fapt cheia. Estetica până la urmă se învârte în jurul acestui cuvânt.

SUMMARY

Andra Apostu: A Conversation with Adrian Pop

Adrian Pop: To me, music is the art of melody. If I say it is the art of sounds, I do not feel very comfortable, as it is as if I were saying that architecture is the art of cement, of stones... Sounds are the material, but if you do not have melody, you have not yet made the journey from sound to music. With sounds you can do all sorts of things, but they do not all turn into music. I therefore have a limitative definition of music, with which not everybody agrees, obviously…

I say it is important to convey a message, even if there are voices that do not encourage it, considering that music does not have a meaning, but is a structure modelled in sonority. Yes, but the message cannot be absent.

There are several genres in which I gladly express myself – choral music, chamber music and symphony music. I also wrote incidental music for the theatre when the opportunity arose, I have also written jazz themes for fun, or light music melodies that have not been published. I would like to know that my music is well liked, and I think this is in fact the key. In the end aesthetics revolves around this purpose.

https://biblioteca-digitala.ro

ESEURI

Logica fanteziei şi apelul la metaforă în opera lui Dan Dediu

Corneliu Dan Georgescu

Peisajul cultural propus de Dan Dediu prin galeria personajelor sau obiectelor considerate ca punct de plecare pentru tematica și așa foarte diversă a operelor sale merită o atenție specială. Departe de a se reduce la absurd, așa cum s-ar părea la o primă vedere, în spatele celor mai multe titluri ale sale se ascunde o anumită logică, pe care am putea-o defini prin trei dimensiuni: este vorba de (1) alegerea unor personaje sau obiecte cu o anumită tradiție și semnificație în istoria culturii europene (în sensul promovat de post-modernism: *Nostradamus, Don Juan, Till Eulenspiegel, Don Quijote, Münchausen, Faust,* respectiv *unicorn, grifon, sepia-girl, arii latine, grai valah, imagini gotice* sau *levantice*), care (2) dispun de o anumită calitate metaforic-simbolică (fantezie vizionară, galanterie, joc, minciună-fantezie, pact cu diavolul etc.) şi ale căror imagini (3) sunt apoi distorsionate sau cuplate cu noțiuni căutat absurde, în contradicție cu primele două puncte (în sensul promovat de suprarealism: *Pierrot Solaire*, *Glastonperlenspiel*, *Prelude a l'apres-midi d'un (grif)faune* sau *Litanie pentru un fluture*, *Flying Pigs, Time Tattoos, Shopping Chopin, Wagner Under,* respectiv *Fantasia sul nome BECH*, *RagRapRagam*, *PaksakAGLIA*).

Considerentele ce urmează vor avea în vedere mai ales perspectiva mea din Germania asupra lui Dan Dediu.

Puțini muzicieni au avut o evoluție atât de spectaculoasă și de la primii pași încununată de succes

https://biblioteca-digitala.ro

ca el. Câțiva ani după debutul său avea să devină unul dintre cei mai prezenți compozitori români pe scena muzicală berlineză. Prin anii 90 ascultasem câteva lucrări ale lui pe o casetă și îi citasem numele între tinerii compozitori români într-o conferință despre muzica românească prezentată în 1992 la Baden-Baden. Personal l-am cunoscut abia mai târziu, în mai 2000, la Spandauer Zytadelle în Berlin, cu prilejul primei audiții a lucrării mele *Elegia*. L-am reîntâlnit apoi la *Institutul Cultural Român* din același oraș alături de Valentina Sandu-Dediu, amândoi ca pianiști, prezentând un ciclu de piese proprii de mare efect pentru pian la patru mâini[1]. Aceste piese îmi evocau și un fel de vag ecou peste decenii a ciclului de miniaturi, uitate de cei mai mulți, „Poze și pozne" de Mihail Jora, probabil ne-intenționat și desigur „modernizat", dar semnificativ.

Am devenit curând, ca de la sine înțeles, prieteni. Primele mele impresii: Iată un caz fericit, în fine un compozitor român care se dezvoltă și impune liber, fără a cunoaște dificultățile de tot felul, care au marcat viața multora din colegii săi mai vârstnici la nivel profesional, administrativ sau politic - și o face firesc, fără complexe și fără gesturi inutile; iată un tânăr muzician care se mișcă liber în întreaga istorie a culturii: nimic din îndârjirea crispată a unui avangardist, limitat la optica sa rigidă sau din banalitatea obosită a unui tradiționalist, la fel de limitat în rutina sa, mai degrabă un fel voit excentric de a inventa neobosit, de a prelua sau a se juca virtuoz cu cele mai diverse idei muzicale şi para-muzicale.

Cu prilejul unui alt concert de la ICR Berlin, Dediu își explica detaliat, cu un fel de pedanterie simulată, metoda sa de compoziție – cu claritatea, logica şi ușoara bizarerie specifice:

[1] Dan Dediu, *Idyllen und Guerrillen for piano at four hands*. (1999) First performance: Bucharest, 3 March 1999, Radio Hall (Valentina Sandu-Dediu, Dan Dediu). Published by Editura Muzicală, Bucharest. Recorded on CD at NEOS, Germany, 2007 (http://www.dandediu.ro/works.php)

https://biblioteca-digitala.ro

el nu ar fi interesat să aibă un anumit stil, el ar dispune de un „arsenal" de 24 stiluri componistice diferite, la care poate apela după necesități. Într-adevăr, nicio jenă de a se apropia de Bach, Mozart, Stravinski, Paul Constantinescu, Berio sau Kagel, de a-i privi cu îngăduință, curiozitate și ironie și de a-i părăsi pentru vreo altă idee. Dar nu poate fi vorba de a imita pe cineva: Dediu era de pe atunci extrem de original și greu de „localizat" stilistic.

> Curând am prezentat amândoi comunicări despre Enescu la Oldenburg, unde Violeta Dinescu inaugurase în 2006 în cadrul universității unde era profesoară un ciclu de simpozioane dedicate muzicii românești, ciclu care se continuă și azi cu succes. Și în această ipostază, Dediu îmi era cunoscut printr-un text amplu despre arhetipuri muzicale[1]. El era unul dintre puținii care cunoștea studiile mele de prin 1980 ca și pe cele ale lui Octavian Nemescu de prin 1990, dar și multe altele; punctul lui de vedere era cu totul aparte și mai ales foarte sistematic - poate cel mai sistematic în comparație cu toți cei ce s-au ocupat de această temă, devenită la modă. Dar el nu a rămas la ea, la fel cum nu a rămas la niciunul din stilurile abordate.
>
> Una dintre calitățile speciale ale muzicologului, care se regăsește consecvent în cărți, studii, articole de ziar este aceea de a căuta nici mai mult nici mai puțin decât „să facă ordine", să releve limitele și liniile de forță ale domeniului ales, să-i dezvăluie dinamica proprie. Acest deosebit talent al muzicologului pentru sistematizări riguroase se îmbină optim cu fantezia compozitorului, relevând o logică proprie, solidă si capricioasă în același timp. Voi încerca să descriu această logică referindu-mă în continuare la două lucrări ale sale, pe care le-am cunoscut îndeaproape – o compoziție și un studiu muzicologic. Le-am ales nu numai pentru că amândouă reprezintă un fel de gimnastică inedită a minții, de o prospețime

[1] Dediu, Dan, *Fenomenologia actului componistic. Arhetip, arhetrop şi ornament în creaţia muzicală.* Doktorarbeit. UNMB, Bucureşti, 1995

https://biblioteca-digitala.ro

reconfortantă, dar și pentru că ele sugerează încă ceva ce nu este de la sine înțeles: faptul că autorul lor *s-a recunoscut sau încearcă să se regăsească în subiectele alese.*

Pe 3 noiembrie 2002 avea loc la opera din Neukölln-Berlin prima audiție a operei sale comice "Münchhausen - Herr der Lügen" ("Münchhausen - domnul minciunilor")[1], o operă de cameră în două acte. Am scris o cronică a acestei prime audiții, publicată în revista Muzica[2], din care îmi voi permite să preiau în continuare câteva fragmente sau idei.

Neuköllner Oper este situată, ca și alte centre culturale de tradiție berlineză, într-o clădire obișnuită, aflată destul de la periferie. Dacă nu ar exista câteva afișe, nimeni nu ar putea bănui că într-o asemenea clădire există o casă de operă. Dar în asemenea contexte se cântă mai ales muzică foarte serioasă, în special de avangardă, de către interpreți profesioniști de mare clasă și se cântă la un nivel artistic de invidiat.

Comanda operei respective era urmarea câștigării de către Dan Dediu al celui de al 4-lea concurs de muzică de operă pe anul 2002, finanțat de *Berliner Gaswerk Aktiengesellschaft*, premiu ce dorea să recompenseze în mod special „creativitatea individuală, eliberată de legile meșteșugărești" (citat din cuvântul

[1] Conducerea muzicală: Hans-Peter Kirchberg; Regia: Boris von Pose; Scenografia: Marion Hauer; Costume: Merle Hensel. Solişti: Frank Bauszus, Michael Bielefeldt, Regine Gebhardt, Michael Hoffmann, Johanna Krumin

[2] Corneliu Dan Georgescu, *Prezenţe româneşti în Berlin (noiembrie-decembrie 2002): Dan Dediu (opera "Münchhausen - Herr der Lügen") - Liviu Dănceanu (ansamblul "Archaeus") - Trio-ul "Contraste" (muzică de Aurel Stroe)*. In: Muzica, nr. 2/2003. Fragmentul referitor la Dan Dediu din acest articol a fost republicat în *România Literară Nr:9 (05/03/2003 - 11/03/2003)* sub un titlu care evident nu îmi aparţine: *Corespondenţă de la Berlin: Münchhausen în regia lui Dan Dediu la Neuköllner Oper - de Corneliu Dan Georgescu*

https://biblioteca-digitala.ro

introductiv al organizatorilor). Eroul principal al operei - baronul Münchhausen, alias Karl Friedrich Hieronymus Freiherr von Münchhausen, numit *Lügenbaron* (Baronul minciunilor) - este un personaj real (1720-97), ofițer german participant în calitate de cavalerist la campaniile militare rusești împotriva turcilor. El nu este de fapt un „baron al minciunii", ci al fanteziei descătuşate. In 1781 apar primele relatări anonime ale povestirilor sale fantastice despre diferite aventuri de război sau călătorie[1]. Dar nu mai puțin interesantă este această ciudată tradiție, pe care Münchhausen o întrupează - așa numita *Lügendichtung* - „poezie a minciunilor", un gen literar înrudit cu genul fantastic, născut în plin baroc. Altfel decât în povestiri, fabule sau alegorii, în *Lügendichtung* surprinde pretenția autorului - desigur la fel de fantezistă - asupra „adevărului celor relatate", în ciuda evidentelor exagerări de tot felul. Se povestește mai ales la persoana I-a, deci se are pretenția „trăirii de către povestitor însuși" a celor relatate, adesea cu prilejul unei călătorii într-o regiune necunoscută. Personaje ca Till Eulenspiegel sau unele aspecte din literatura lui Swift, Rabelais, Grimmelshausen sau Alphonse Daudet nu sunt foarte departe de această lume, în care, repet, nu este vorba de fapt de minciună, ci de fantezie.

Libretul lui Holger Siemann pleacă de la un text mai puțin cunoscut[2]. Libretistul adaugă acestei lumi o notă post-modernă, în care ironia și absurdul se îmbină ingenios. Astfel, Münchausen, urmărit de creditori, este confruntat cu „Münchausiadele" oferite la un iarmaroc din Mannheim de către un specialist în materie, el însuși concurat la rândul lui de „Münchoskopul" doamnei Kern, aparat care fabrică automat, în serie, „Münchausiade".

---

[1] În 1785, respectiv 1786, scriitorii Rudolph Erich Raspe și Gottfried August Bürger publică primele cărți pe această temă, urmate de un roman în patru volume de Karl Leberecht Immermann (1838-39), mai târziu de dramele lui Herbert Eulenberg și Friedrich Lienhard

[2] Karl Leberecht Immermann - *Münchhausen. Eine Geschichte in Arabesken* (1838-39)

https://biblioteca-digitala.ro

După derularea unui vis - un nou nivel al fantasticului, în care apar un sultan și o dictatură în contextul căreia ministrul propagandei pretinde că el ar fi Münchausen, iar Münchausen însuși se salvează într-un concurs de minciuni spunând adevărul - cele trei părți convin să coopereze în cadrul unei societăți pe acțiuni sub numele „Münchausen - Herr der Lügen". Deci, după cum vedem, absurd pur, racordat parodic la actualitate.

Decorul reprezintă, într-o sală drapată în plastic roz-bombon, un portret uriaș al lui Marilyn Monroe, zâmbind fermecător, cu gura deschisă, marcată de becuri colorate. În rest sunt pe scenă mai ales obiecte obișnuite (podiumuri, scaune). Este peste tot multă ironie, cinism, dorință de a șoca cu orice preț. Orchestra - formată din șase soliști: flaut, clarinet sau saxofon tenor, corn, vioară, cello, pian - se află pe scenă, în profil. Regia - urmând și ideea textului - nu se preocupă în mod exagerat de ceea ce s-ar putea numi o logică, oricare ar fi ea, ci de efecte în sine - și acestea sunt într-adevăr bine găsite, atractive, constituie un limbaj în sine. Tradiții mai vechi în stil pop se îmbină cu relicve caricaturale ale teatrului expresionist, cu împrumuturi din teatrul de cabaret, varieteu, emisiuni TV comice, reclame, teatru în teatru, elemente de psihanaliză, grotesc...

Sarcina lui Dediu nu a fost deloc ușoară. Compozitorul enunță în programul de sală ca marcă a demersului său ideea lui Stephen Jay Gould[1]: „S-ar putea să nu mai existe nimic nou sub soare, dar permutarea vechiului în contextul unor sisteme mai complexe poate provoca minuni", și îl citează apoi pe Jacques Derrida[2]: „S'il y a du stile, il doit y en avoir plus d'un", ceea ar putea să explice optim concepția sa estetică. Dediu vorbește de asemeni despre „parastilistică", despre „polifonia

[1] Stephen Jay Gould (1941-2002), paleotolog, geolog şi biolog american

[2] Jacques Derrida [1930-2004, filozof francez, între altele autorul teoriei *deconstrucţiei*

https://biblioteca-digitala.ro

formei" și „forma holografică" sau despre „fractal-rondo", despre „un concept armonic în care ar fuziona componente tonale, modale, dodecafonice și spectrale". Humoreske, Passacaglia, Ciaccona, Cake-Walk, Ragtime, Cabaletta, Pas-de-deux, Peşrev, Gigue și multe altele constituie „numere" ale operei.

> În contextul comentariilor sale trece aproape neobservată o remarcă ce completează declarația sa citată mai sus referitoare la „arsenalul" celor 24 de stiluri: „Cum se poate asigura ca diversitatea materialului să fie totuși unitar percepută?". Această remarcă clarifică decisiv poziția sa: Dan Dediu este un compozitor post-modern care dorește desigur eliberarea de orice convenție stilistică, dar în orice caz *nu dizolvarea formei, anularea unității operei de artă*, ci potențarea acesteia altfel, mai complex, mai subtil. A devenit atât de ușor în ultimul timp a dezmembra unitatea unei opere de artă, încât nu poate fi considerat decât ca semn al unei personalități mature faptul că un compozitor se situează undeva sub această limită, acolo unde diversitatea poate fi încă percepută sub semnul unei anumite unități - altfel diversitatea s-ar anula pe sine însăși. „Multiplicitatea stilistică" într-o lucrare se constituie la el într-un nou „supra-stil".

Mai presus de orice, meritul lui Dediu este însă acela a fi luat în serios oferta neobișnuit de pestriță a libretului, de a nu se fi lăsat condus către o soluție facilă. Muzica sa este bogată, diversă, recurge rareori la citate străine (și în acest caz le integrează), curgerea formei și culorile ansamblului sunt foarte eficient dozate - există suficientă densitate ca și suficientă liniște, spațiu, există de asemeni momente pregnante, care rămân în memoria publicului (cum ar fi amplul solo al clavecinului de la începutul actului II) precum și, în general, o cantitate enormă de idei de tot felul. Este muzica unui compozitor de mare talent și ținută profesională, care găsește o soluție înalt-culturală pentru cea mai vulgară idee sub-culturală, și o găsește cu atâta dibăcie, în cadrul granițelor muzicii și nu

https://biblioteca-digitala.ro

prin artificii exterioare, încât toți sunt fermecați, chiar și cei care au venit să vadă un spectacol facil. Meritul său este astfel dublu: pe de o parte, oferă publicului berlinez ceea ce acesta îşi dorește mai mult - comic, absurd, picant, ritm pur, un noian de imagini permanent vii, captivante; pe de altă parte, nu face nici o concesie de la arta sa, care rămâne permanent „serioasă", opera unui compozitor stăpân pe meseria sa și pe talentul său. După cum spuneam, Dediu este o prezenţă constantă pe scena muzicală germană, și anume una din prezențele românești poate cele mai *corect recepționate*, ceea ce nu este puțin lucru într-un mediu în care cultura românească este fie trecută cu vederea, fie greșit înțeleasă. Oricum, nu s-ar putea imagina un punct de plecare mai bun pentru tema Münchhausen și nici o temă mai potrivită pentru un compozitor care pare dispus să se regăsească într-o oarecare măsură (şi) în acest personaj.

Un articol al său despre Aurel Stroe[1] ilustrează un alt fel „regăsire în tema abordată". Ca și în cazul precedent, nu este vorba desigur de o oglindire completă, ci doar de recunoașterea unor trăsături comune, dar pregnante. Acest articol se remarcă prin prezentarea quasi-completă și sistematizată a procedeelor componistice ale lui Stroe - o sarcină dificilă și rareori realizată în contextul propriilor declarații ale compozitorului ca şi cel al relativ numeroaselor studii dedicate lui în ultimul timp. Dar Dediu nu va renunța nici la bizareria unei paralele exacte, pseudo-didactică și, din nou, sistematică, de fapt parodic-metaforică, între desăvârșirea biblică a genezei și cea a muzicii lui Stroe.

Descriindu-l pe Stroe, între multele calități ale acestuia (care nu vor face obiectul textului de faţă), Dediu relevă nu puține elemente care l-ar putea defini pe el însuși, începând cu această aserțiune a lui Stroe, enunțată ca motto:

[1] Dan Dediu, *Cu Aurel Stroe prin cotloanele minții și bizareriile muzicii - eseu morfogenetic*
(http://www.centrulculturalbusteni.ro/articole/stroe_id_dediu.pdf)

https://biblioteca-digitala.ro

> „Problema care se pune compozitorilor de astăzi, a complexității, este de a putea jongla cu categoriile de muzici așa cum un compozitor de pe vremea lui Bach jongla cu tonalitățile."

Citez în continuare din articol, recomandând a se urmări aplicabilitatea în cazul lui Dediu a fiecărei fraze dedicate de el lui Stroe:

> „Frumusețea ideilor, claritatea lor și totodată cantitatea de excentricitate care-i circula prin venele gândului confereau discursului său o aură deopotrivă ianusică și sibilinică. În conferințe, la fel ca și în muzică, întindea ‚coarda' până la limita excesului, cultivând cu precădere ascunzișurile, locurile ferite privirilor, cotloanele minții [...] Muzica sa [...] e permanent trează și activă, nu adoarme nici o clipă, nu te lasă niciodată din gheare [...] e neobișnuită și neașteptată, plină de capcane".
>
> Dediu se referă apoi la „anomaliile formei muzicale, la "herniile, enclavele și tumorile" formei - termeni utilizați de către Aurel Stroe în analizele simfoniilor lui Mahler" - apoi la faptul că acesta „Întotdeauna avea pregătită pușca metaforei și a poeziei, pentru a contrabalansa efectul astringent al unghiularității structurii." Într-adevăr, ***apelul consecvent la metaforă*** este o strategie pe care Stroe[1], ca și Dediu, o cultivă conștient.

Între Stroe si Dediu există desigur mari deosebiri dar și elemente comune fundamentale, care îi definesc decisiv: ei sunt amândoi crescuți în mare parte la școala suprarealismului şi a structuralismului francez, primul cultivând dorința de a uni prin formă lumi extrem de diverse („incomensurabile" - ceea ce pentru Stroe nu era același lucru cu „incompatibile"), gustul pentru bizar, șocant, pentru exotic, al doilea, o privire lucidă, rece, obiectivă, analitică asupra subiectului ales. La această

[1] Stroe, Aurel, ...*aşa cum a stat Nietzsche în faţa unei pietre*… În: Secolul 21, 1-6/2001, p.435

https://biblioteca-digitala.ro

premiză comună se adaugă pentru fiecare dintre acești doi compozitori o versiune proprie a post-modernismului; dar şi aici, îi apropie principiul „jocului cu paradigme culturale diferite" în contextul păstrării unității operei de artă. Nu în ultimul rând se remarcă similitudini și în refuzul patosului eroic-liric-romantic al marii simfonii, opere sau literaturii germane clasice (Beethoven, Wagner, Mahler, Goethe, Hesse, Mann); pentru că nu sentimentul romantic sau post-romantic, ci o inteligența într-adevăr sclipitoare controlează edificarea unei construcții în același timp coerente, fără fisuri, dar și surprinzătoare - „plină de capcane".

A se juca savant, cu virtuozitate, forțând limitele domeniului abordat, urmând doar logica fanteziei proprii și folosind degajat „pușca metaforei și a poeziei" pentru a se defini și regăsi pe sine însuși în cele mai diferite contexte – acesta pare a fi unul dintre principiile estetice ale lui Dan Dediu.

SUMMARY

Corneliu Dan Georgescu

The Logic of Fantasy and the Resort to Metaphor in Dan Dediu's Oeuvre

A very personal combination between systematic spirit, humour, a sense of the bizarre, the capacity for plastic expression – amusing, yet substantial –, between musical talent and piercing intelligence turns Dan Dediu into one of the most active and captivating presences of today's Romanian cultural landscape. He often searches for his way of artistic or scientific expression resorting to metaphor and taking advantage of his affinity with the chosen topics (among others, Münchausen, Don Quixote, Faustus): these two points constitute the theme of the present essay. His encounter with Aurel Stroe is inciting, as it involves two great personalities of Romanian music between whom – together with many dissimilarities – there are certain essential similarities too, which explains the younger composer's interest and understanding of the older one.

https://biblioteca-digitala.ro

STUDII

Simbolism arhetipal trans/meta-cultural (I)

Mihaela Vosganian

Cuvintele sunt simboluri
ce postulează o memorie împărtășită.
Jorge Luis Borges

1. Memoria cunoașterii forțelor cosmice și Qvadriviumul

Mai toate tradițiile cosmogonice ale Pământului vorbesc, în limbajul comun transcultural al memoriei cosmice, despre cele trei forțe abstracte, generatoare de lumi ancestrale și anume: 1. **numerele** (reglajul timpului), 2. **formele** (reglajul spațiului) și 3. **numele** (reglajul identității și esenței vii a făpturilor) care rezultă din acțiunea conjugată a primelor două. Ele determină modelarea eternă a tuturor tiparelor de undă ale materiei şi energiei, prin puntea de întrepătrundere dintre metafizic și fizic.

Să considerăm, așa cum ne propune Elena Petrești*e*anu în *Cosmoza,* că acestei **"**triade cosmogonice"– numere, forme, nume – **"**îi este asociată în mod necesar o triplă gradaţie a cunoaşterii: 1. Studiul principiilor, al cauzelor prime – rangul spiritual; 2. Studiul legilor, al cauzelor secunde – rangul prototipal subtil şi 3. Studiul faptelor, al domeniului infinit – rangul corporal."[1] Ea coresponde coborârii spiritului în materie,

[1] Petești*e*anu, Elena, *Cosmoza*, *iubirea cosmică,* Editura Ideea Europeană, București 2014, p.19

https://biblioteca-digitala.ro

reprezentând descreșterea/căderea ierarhică din universal, odată cu creșterea/urcarea în complexitate și dezvoltare a particularului/individualului. Acestei căderi neîncetate în spirală, de la unitate la comunitate/pluralitate, i se răspunde deopotrivă prin drumul invers al neîncetatei ascensiuni spirituale a individului, prin elevarea/percepția memoriei cunoașterii primordiale.

Meta-limbajul triadei cosmogonice, eminamente structurat, armonios, ordonat, sistemic şi holografic relaţional, reverberează într-un limbaj arhetipal care transformă, conform teoriei lui Jung, o realitate psihică aproape inefabilă a inconștientului într-una concretă a reprezentărilor simbolice.

1.1. Numerele – principii cosmice generatoare – și sistemele acustice și muzicale

Pitagora considera că primul a fost *numărul.* El stă la baza structurării tuturor lucrurilor, a naturii însăși, dar și a timpului și de aceea și a muzicii.

Numerele – ca principii cosmice generatoare și ordonatoare – au fost primele simboluri echivalente cu înțelegerea și creația[1].

Numerele și relațiile dintre ele – proporțiile și funcțiile – erau studiate în Antichitate de cele patru discipline intelectuale fundamentale care formau *Qvadriviumul,* respectiv *Aritmetica, Geometria, Armonica* și *Astronomia.* Primele trei formau *Matematica,* izvorul înțelepciunii și totodată, după Galileo Galilei, "limbajul cu care Dumnezeu a scris universul". Despre același *limbaj,* deopotrivă *semn* și *formulă,* vorbea și Herman Hesse în *Jocul cu mărgelede sticlă*[2]*,* în care matematica și muzica participă în mod egal și care permite să se combine formule astronomice și muzicale creînd un numitor comun între ele.

Rapoartele numerelor întregi care determină sunetele muzicale, provenite din multipli ai progresiilor geometrice de

[1] La vechii kabbaliști, a număra semnifica ***a înțelege*** sau *a crea.*

[2] Carte cu care Hermann Hesse a primit Premiul Nobel pentru literatură în 1946.

https://biblioteca-digitala.ro

rată 2 sau 3 ale armonicelor naturale, erau studiate de *Armonica*. Tot ea se ocupa de raporturile frecvențiale – **ratio f_2/f_1** – sau logaritmice – **$1200 \cdot \log_2 (f_2/f_1)$** – dintre sunetele care determinau intervalele muzicale (fig. 2), după modelul vechi pitagoreic (sec. V î.Hr); acesta includea semitonul pitagoreic de rație 24(3)/12(8) = 90.22 cenți, diferit față de cel modern, îndeobște acceptat, de rație 16/15=111.73 cenți:

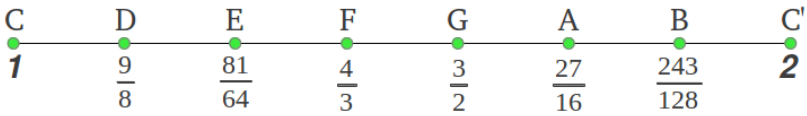


Fig.1 Tipuri de semitonuri

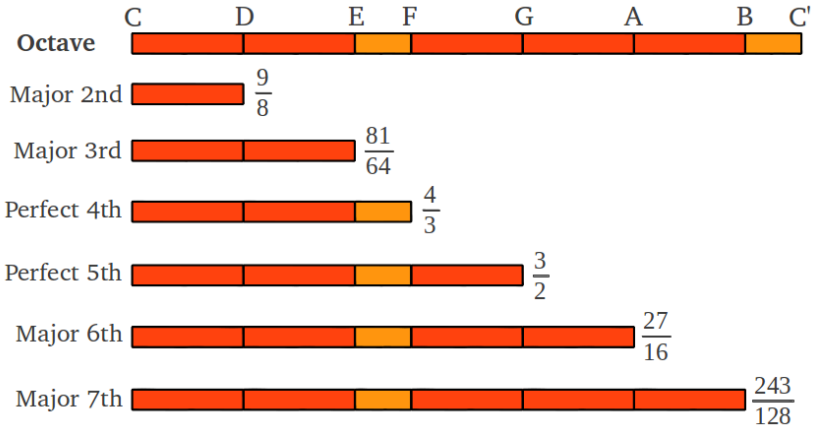


Fig.1[1] Intervalele după modelul pitagoreic

[1] Referință *Proportion in Musical Scales, Sacred Geometry, http://www.sacred-geometry.es/?q=en/content/proportion-musical-scales*

https://biblioteca-digitala.ro

Dintre aceste intervale, doar trei se consideră a produce consonanța perfectă[1] (fig.3) – ca raport între înălțimea și adâncimea sunetelor – respectiv cele ce determină unde rezonatoare perceptibile într-o specială empatie (ca sunet mixt), răsturnabile fiind la *octavă* – **(4/3) x (3/2) = 12/5=2**:

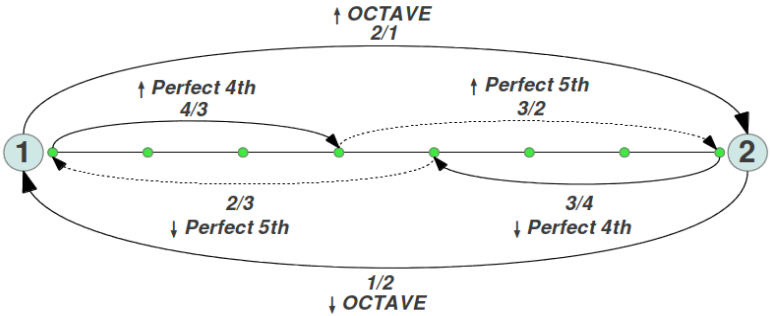


Fig. 3[2] Intervalele perfecte

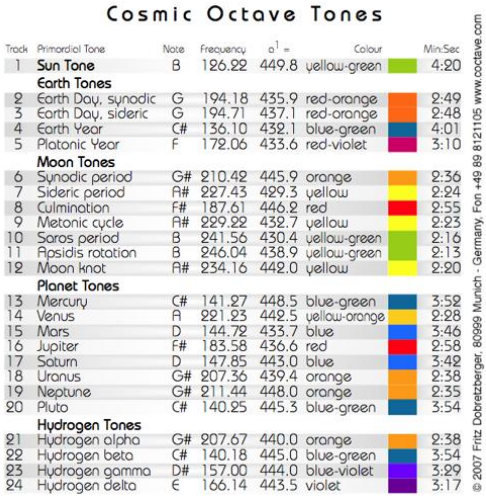
Legea universală a *octavei cosmice* – care leagă periodicitățile diferitelor fenomene naturale (orbite planetare, tonuri/metrici muzicale și spectrul culorilor) – este teoretizată de matematicianul și muzicologul elevețian Hans Cousto (încă din 1978) și admirabil sintetizată de austriacul Fritz Dobretzberger[3] în tabelul următor (fig. 4):

[1] În teoria muzicală, consonanțelor considerate perfecte (cvarta, cvinta, octava) li se adaugă și cele imperfect (respectiv terțele/sextele mari și mici).

[2] Referință *Proportion in Musical Scales*

[3] Colaboratorul lui Hans Cousto, cel care a creat diapazoane cu frecvețe audibile corespunzatoare planetelor.

https://biblioteca-digitala.ro



Cosmic Octave Tones

Track	Primordial Tone	Note	Frequency	a[1] =	Colour	Min:Sec
1	**Sun Tone**	B	126.22	449.8	yellow-green	4:20
	Earth Tones					
2	Earth Day, synodic	G	194.18	435.9	red-orange	2:49
3	Earth Day, sideric	G	194.71	437.1	red-orange	2:48
4	Earth Year	C#	136.10	432.1	blue-green	4:01
5	Platonic Year	F	172.06	433.6	red-violet	3:10
	Moon Tones					
6	Synodic period	G#	210.42	445.9	orange	2:36
7	Sideric period	A#	227.43	429.3	yellow	2:24
8	Culmination	F#	187.61	446.2	red	2:55
9	Metonic cycle	A#	229.22	432.7	yellow	2:23
10	Saros period	B	241.56	430.4	yellow-green	2:16
11	Apsidis rotation	B	246.04	438.9	yellow-green	2:13
12	Moon knot	A#	234.16	442.0	yellow	2:20
	Planet Tones					
13	Mercury	C#	141.27	448.5	blue-green	3:52
14	Venus	A	221.23	442.5	yellow-orange	2:28
15	Mars	D	144.72	433.7	blue	3:46
16	Jupiter	F#	183.58	436.6	red	2:58
17	Saturn	D	147.85	443.0	blue	3:42
18	Uranus	G#	207.36	439.4	orange	2:38
19	Neptune	G#	211.44	448.0	orange	2:35
20	Pluto	C#	140.25	445.3	blue-green	3:54
	Hydrogen Tones					
21	Hydrogen alpha	G#	207.67	440.0	orange	2:38
22	Hydrogen beta	C#	140.18	445.0	blue-green	3:54
23	Hydrogen gamma	D#	157.00	444.0	blue-violet	3:29
24	Hydrogen delta	E	166.14	443.5	violet	3:17

© 2007 Fritz Dobretzberger, 80999 Munich - Germany. Fon +49 89 8121105 www.octave.com

Fig. 4 Octava cosmică și corelațiile frecvențiale

Mai mult, chiar și astrologia modernă face referire la *octavă,* ca raport între planetele așa numite *personale – Marte, Venus* și *Mercur* (de frecvență mai joasă) și planetele *generaționale* sau *transpersonale* corespondente – *Pluto, Neptun, Uranus.*[1]

În științele antice ale *Qvadriviumului*, numerele naturale de la 1 la 10 erau venerate ca principii active generatoare de forme, fiecare având semnificația proprie. Dintre acestea, numerele *impare* (1, 3, 5, 7, 9) erau considerate masculine, active, dinamice, spre deosebire de cele *pare* (2, 4, 6, 8) care erau mai degrabă pasive, receptive dar și formatoare, feminine. În *Aritmosofie* (prima dintre cele patru discipline[2]) a număra însemna, într-un sens profund, a contempla ordinea și ciclicitatea principiilor generale ale lumii:

[1] Planetele personale (cunoscute anticilor), se consideră a fi octave inferioare ale celor numite transpersonale (descoperite între timp). Raporturile octaviante se stabilesc după cum urmează: Marte-Pluto, Venus-Neptun, Mercur-Uranus.

[2] Nu ca importanță ci ca referință a ordinii naturale.

https://biblioteca-digitala.ro

- **1 = Monada** – principiul unic, generator, fără de început, indivizibil și continuu, reprezintă ființarea lui Dumnezeu în el însuși, dar și identitatea de sine eternă, scânteia divină sau prezența EU SUNT a tot și a toate. În muzică și acustică monada este reprezentată de fundamentală/armonicul 1, sunetul principal generator de armonice superioare[1] și *prima* ca interval muzical. Totodată, *monodia* este singura sintaxă muzicală *monoplanică* și prima care a apărut în istorie.

- **2 = Diada** – principul opoziției, al dualității, reflectarea de sine a Divinului ca observator, prezența tăinuită a gândului de sine, câmpul bipolar sau contrastul inteligibil care face posibilă mișcarea lumii și viața. **Doi** legitimează *spațiul* și depărtarea de sine, *armonicul 2* sau *frecvența parțială 1* (octava fundamentalei) din acustica și intervalul muzical disonant de *secundă. Diafonia (Organum)* – cântul pe 2 planuri/melodii suprapuse – a fost prima fază a polifoniei (ca sintaxă muzicală pluriplanică); în muzica contemporană, *Bifonia* este una din tehnicile extinse ale saxofonului[2].

- **3 = Triada** – principiul reunificării contrariilor prin gând, rezolvarea opoziției ca rezultat al mișcării, dedublarea aceleiași entități prin conștiența de sine și conștiența lui A FI. *Trinitatea divină* semnifică guvernarea întreită în existență care unifică pe TATĂL, incognoscibil și inefabil, cu FIUL, principiul iubirii necondiționate, prin DUHUL SFÂNT, cel de viață făcător, spre împlinirea lumii liber consimțită. “Prin unitatea în treime: minte, rațiune și duh, omul se aseamănă lui Dumnezeu, El însuși Minte, Logos și Duh Sfânt.”[3] *Armonicul 3* este primul sunet diferit de fundamentală și octavă – duodecima (sau cvinta peste octava fundamentalei). **Trei** reprezintă intervalele muzicale de terță (mari și mici) – raport între armonicele superioare 4/5 și 5/6, cunoscute ca și consonanțe imperfecte. *Triplum* – era o formă incipientă a polifoniei la 3 voci.

---

[1] Frecvențe parțiale din seria Fourier.
[2] *Bifonia* este cântul simultan pe două voci la un singur instrument.
[3] Peteștreanu, Elena, op.cit, p.73.

https://biblioteca-digitala.ro

- **4 = Tetrada** – principiul crucial al ordinii celor patru elemente: *focul* (simbol al spiritului), *pamântul* (polul opus, substanțial), *apa* (mijocitoarea spiritului în lumea văzută, prin resorbție sau purificare) și *aerul* (purtător al suflului vital și mijlocitor al spiritului în lumea nevăzută). În spațiul ontologic cardinal, cele două axe ființează astfel: axa verticală N-S, dintre "Cerul informal (lumea spirituală) și Pământul formal (lumea materială) și axa orizontală E-V, dintre Orient (forța intuitiv-spirituală) și Occident (forța rațională)"[1]; între ele se stabilizează echilibrul și armonia celor patru zări și centralizarea părților în întreg. *Armonicul 4,* în acustică, reprezintă a doua octavă a sunetului fundamental, iar *cvarta* este una dintre consonanțele perfecte din teoria muzicală, respectiv raportul între armonicele 3/4. Pe 4 voci este sintetizată *armonia* – ca *sintaxa muzicală* – și deopotrivă regulile ei adaptate limbajului tonal sau modal.

- **5 = Pentada** – principiul ființării prin *minte*, puterea omului "de formare/transformare care dă sensul înălțării și aderării la divin"[2], setea lui de contopire cu Absolutul, dar și plus valoarea *libertății omului* față de natură. Deopotrivă mijlocul și cumpăna decadei, pentada reflectă puterea liberului arbitru, oscilația alegerii între Ego (ființa pentru sine) – atracția luciferiana a egoismului și împotrivirii divinului – și uniunea cu *Sinele* (ființa în sine) – integralitatea finalizatoare a prototipului perfect – *Adam Kadmon. Armonicul 5* este al doilea sunet diferit de fundamentală (implicit față de octavele lui superioare 1 și 2), respectiv terța mare peste 2 octave, iar intervalul de *cvintă* (raportul între armonicele 2/3) reprezintă tot o consonanță perfectă.

- **6 = Hexada** – principiul armoniei și echilibrului dublei triade sau al celor două lumi (de sus și de jos), între *spirit* și *materie*, respectiv oglindirea/dedublarea *Tatălui, Fiului* și

[1] Idem, p.75.
[2] Idem, p.77.

https://biblioteca-digitala.ro

Sântului Duh din Cer, în *Duh, Apă* și *Sânge* pe Pământ; în **șase** (ca ultim număr circular) lucreaza primele 3 principii divine 1, 2, 3, (divizori care îl au tot pe 6 ca multiplu prin adunare și înmulțire); în a VI-a zi *Dumnezeu* și-a desăvârșit lucrarea, după stăpânirea *corpului* (a IV-a zi) și a *firii* (a V-a zi), făcând înțeleasă "rațiunea ființei ființărilor".[1] *Armonicul 6* este octava armonicului 3, iar intervalele de sexte rezultau din raporturile armonicelor 5/3 (sexta mare) și 8/5 (sexta mică).

- **7 = Heptada** – principiul timpului și al desăvârșirii, ziua odihnei, sau ceasul judecății, "modul de a ființa bine al ființărilor"[2]; ciclurile de **șapte** – ale săptămânii, sau *ciclurile kabbalistice anuale* – sunt uneltele omului pentru evoluție și pentru intrarea în sine, "victoria spiritului asupra materiei și atingerea plenitudinii spirituale."[3] În muzică, sunetele scării diatonice sunt tot 7 (provenite din *sunetele Solfeggio*[4]*), armonicul 7* din acustică este al treilea diferit ca sunet după cvintă și terță, iar *septima* e unul dintre intervalele disonante și anume raportul dintre armonicele 7/4 (septima mică) și respectiv 15/8 (septima mare).

- **8 = otgoada** – principiul restaurării prin sacrificiu și înălțare și al eliberării prin dăruire liber consimțită, simbolul învierii, iubirea întreită (8 rezonează cu 2 – *Fiul Întrupat*), golirea de individual pentru umplerea de universal: "Tot ce pui în umbră din cele pe care le ai, lăsând loc la ceea ce ești, e o jertfă din ale tale pentru Înalturi."[5] Cel ce se ridică dincolo de timpul înșeptit și se învrednicește de ziua a opta, "s-a ridicat din morți, devenind el însuși, prin dumnezeire, Dumnezeu."[6] În număr de 8 sunt sunetele tuturor scărilor (majore sau minore)

[1] După Sf. Maxim Mărturisitorul.
[2] Idem.
[3] Peteștreanu, Elena, op. cit. p.86.
[4] Denumite de Guido d'Arezzo pentru uzul cantiștilor încă din sec al XI-lea.
[5] Idem, p.89.
[6] Sf. Maxim Marturisitorul, *Capete gnostice* 1.54.

https://biblioteca-digitala.ro

din sistemul tonal, iar *octava* este intervalul creat între toate armonicele puterii **2n** ale tuturor fundamentalelor. În sistemul *octaviant* se calculează toate răsturnările intervalelor muzicale, iar ***ranversabilitatea la octavă***[1] este una dintre tehnicile de baza ale *sintaxei muzicale polifone*.

- **9 = Eneada** – principiul desăvârșirii, redarea omului, a Paradisului pierdut prin instaurarea conștiinței de sine. Dacă Dumnezeu a creat lumea în șase zile generând formele individuale, în ziua a noua se realizează desăvârșirea lor prin calea alternativă a artei, puterea plenară a creației, a triplei triade sau a celor trei lumi: prima lume eternă *spirituală*, a doua subtilă *arhetipală,* a treia a faptelor, *formelor,* care să o oglindească pe prima prin asemănare.

- **10 = Decada** – principiul omului universal *Adam Kadmon*, *Noul Adam*, iluminat integral de conștiință – oglindirea deplină a *Autorului/Creatorului* în forma desăvârșită a lumii pline de lumină[2], sau gândirea originară divină proiectată; "descoperind rațiunea supremă și desăvârșindu-se prin umplerea divină, omul îl vede pe Dumnezeu în toate operele Lui, legate organic, ca un un singur organism viu de iubire și lumină. Om infinit."[3]

Dintre aceste numere primordiale, doar 3, 6, și 9 erau considerate "o cheie către univers"[4], de către celebrul fizician și inventator Nikola Tesla. Interesant de remarcat că scara *esaccordo* de 6 *sunete sacre solfeggio*, se crede că avea următoarea serie de frecvențe succesive: 396, 417, 528, 639,

[1] Polifonia barocă a dat și tehnici de ranversabilitate la decima și duodecimă, mai rar folosite în epocile ulterioare.
[2] *Lumen*, în latină, semnifică lumină.
[3] Elena Peteștreanu, op. cit, p.95.
[4]" If you will discover the magnificenses of the 3, 6 and 9 then you would have a key to the universe",
http://www.danmirahorian.ro/sunete.html

https://biblioteca-digitala.ro

714, 852 și includea aceste cifre în frecvențele sunetelor Ut/Do (396 Hz) și Fa (639). Mai mult, scara de 7 sunete, folosită ulterior în muzică, până la reajustarea frecvențială din 1939[1], includea și sunetul Si (963 Hz).

Așa cum pentru un sculptor cunoașterea anatomiei este imperios necesară, la fel și pentru un muzician, fie el instrumentist sau compozitor, este indispensabil să cunoască raporturile numerice, atât pentru folosirea corectă a tehnicilor și a scriiturii instrumentale, cât și pentru înțelegerea sistemelor intonaționale – tonal, modal, atonal, sau cel spectral al armonicelor.

În înțelesul lor acustic sau intonațional, sistemele muzicale, fie temperate sau netemperate, cu numar diferit de sunete (oligocordii, penta/tonii/cordii, sexta/tonii/cordii, hepta/tonii/cordii), octaviante sau neoctaviante, funcționale (bi/tri/tonale), imponderabile (moduri cu transpoziție limitată), sau spectrale, au reprezentat și continuă să reprezinte o sursă inepuizabilă de elemente generatoare de limbaj pentru compozitorii și muzicienii din toate timpurile și din toate culturile.

Bunăoară, *sistemul de acordaj pitagoreic,* studiat de *Armonica,* bazat pe rezonanța naturală și pe principiul generator al salturilor de cvarte/cvinte perfecte – ascendente/descendente (fig.3) – a deteminat cam toate sistemele muzicale occidentale apărute în istoria muzicii: mai întâi cel modal, apoi cel tonal, cel temperat, chiar și cel atonal și evident cel spectral (fig. 5):

[1] Acordajul oficial în La-440 Hz, stabilizat în Anglia în 1953, fusese deja impus încă din 1939, chiar de către ministrul nazist Joseph Goebbels.

https://biblioteca-digitala.ro

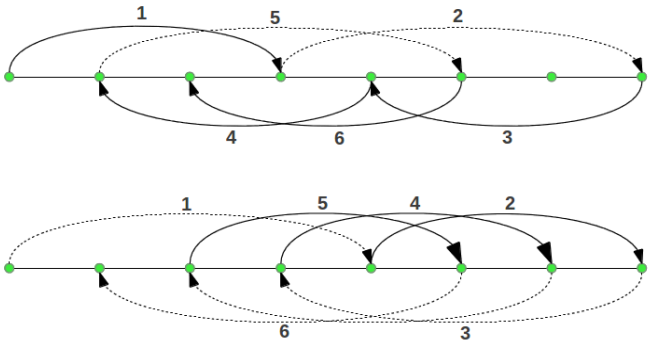


Fig. 5 Acordajul pitagoreic

Sistemul modal aulodian al "armoniștior"[1] era un model matematic cu 7 scări diatonice (realizabile prin salturi de cvarte/cvinte perfecte în 6 pași) și care putea fi înțeles și pe baza permutărilor circulare (fig. 6):

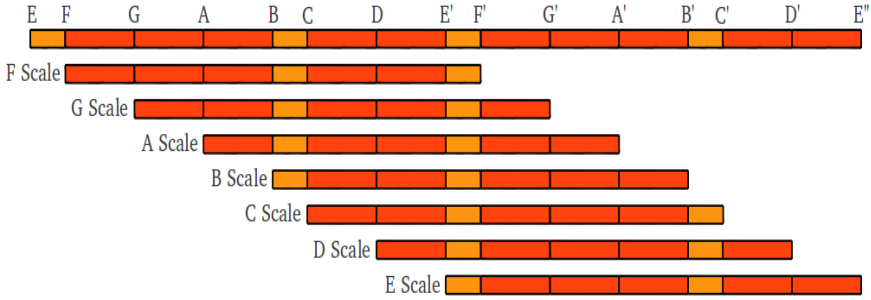


Fig. 6[2] Sistemul pitagoreic cu cele 7 scări muzicale, posibil de format pe 2 octave, în cazul de față începând cu sunetul Mi dintr-o octavă inferioară (E/E'/E").

[1] Școala pitagoreică, respectiv cei ce studiau scările modurilor în care erau acordate fluierele *aulos*.
[2] Ref. *Proportion in Musical Scales*

https://biblioteca-digitala.ro

Sistemul pitagoreic l-a inspirat inclusiv pe Platon, în dialogurile sale – *Symposium* sau *Euthyphro* –, devenind un cod secret referențial, după cum arată profesorul britanic Jay Kennedy, folosind metoda stichometrică[1], în studiul său *The Musical Structure of Plato's Dialogues.* Astfel, structurarea temelor, a frazelor și a cuvintelor folosite în scrierile lui Platon, care de altfel considera că doar fiozoful este cu adevărat un muzician, erau corelate cu idei muzicale de tip *scări*, *sfert de ton* sau *consonanță relativă*.[2]

Sistemul tonal (cel care a dominat câteva secole muzica occidental, din Renaștere până în secolul al XX-lea), este tributar tot spiralei cvintelor pitagoreice, generând 12 tonalități majore și tot atâtea minore:

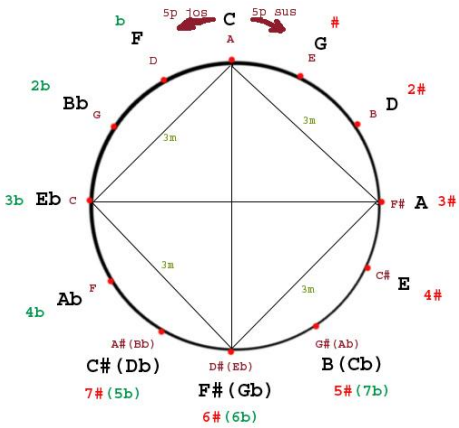


Fig. 7

Prin asemănare cu sistemul solar, în jurul căruia gravitează planetele, *sistemul tonal* centrează în jurul *tonicii* (fig. 8), funcțiile acordice principale (dominantă/subdominantă) și secundare (contradominantă/sensibilă și mediantele superioară/inferioară):

[1] Prin care se număra lungimea unei opere literare.
[2] Ref.*Proportion in Musical Scales*

https://biblioteca-digitala.ro

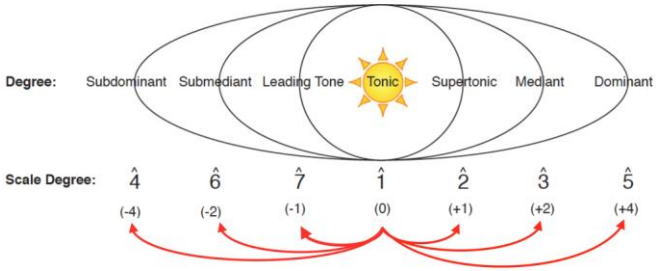


Fig. 8[1]

Sistemul pitagoreic se poate aplica deopotrivă *scărilor pentatonice*, prin succesiune de salturi de cvintă (în 4 pași):

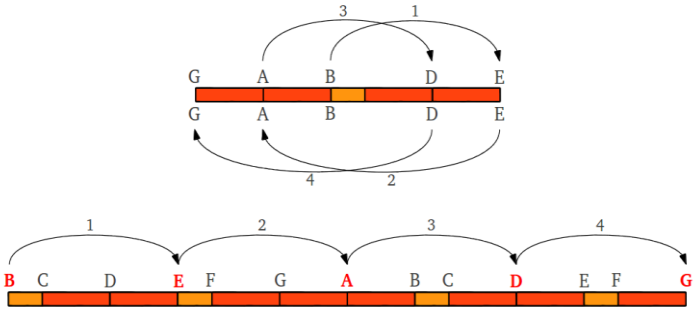


Fig.9[2]

Acest process este echivalent cu metoda înmulțirii/împărțirii cu 3 – atribuită maestrului chinez Kuan Tzu (sec. VII î.Hr.) care, aplicabilă tot în 4 pași, demonstrează formarea pentatoniilor, din punct de vedere matematic și geometric: **3x3x3x3=3^4=81.** Acest model se aplică până la epuizarea puterilor lui 3, unde secvența **64, 72, 81, 96, 108** reprezintă de fapt sunetele G, A, C, D, E, dintr-o scara modală diatonică de Sol (G):

[1] Ref. Derek K. Remes, *Tonality,* http://derekremes.com/teaching/theoryandanalysis/tonality
[2] Ref. *Proportion in Musical Scales*

https://biblioteca-digitala.ro

Pas 1. **81+81·(1/3)=108=$3^3 \cdot 2^2$**
Pas 2. **108-108·(1/3)=72=$3^2 \cdot 2^3$**
Pas 3. **72+72·(1/3)=96=$3 \cdot 2^5$**
Pas 4. **96-96·(1/3)=64=2^6**

Totodată, *sistemul pitagoreic,* la fel ca și expusa metodă a lui Kuan Tzu, se poate extinde și la scara de 12 sunete cromatice, prin aplicarea (în 12 pași) a rațiilor de cvartă perfectă 4/3 – care implică corecția comei pitagoreice (23.46 cenți), prin lărgirea celei de-a VII-a cvarte perfecte spre triton/cvartă mărită:

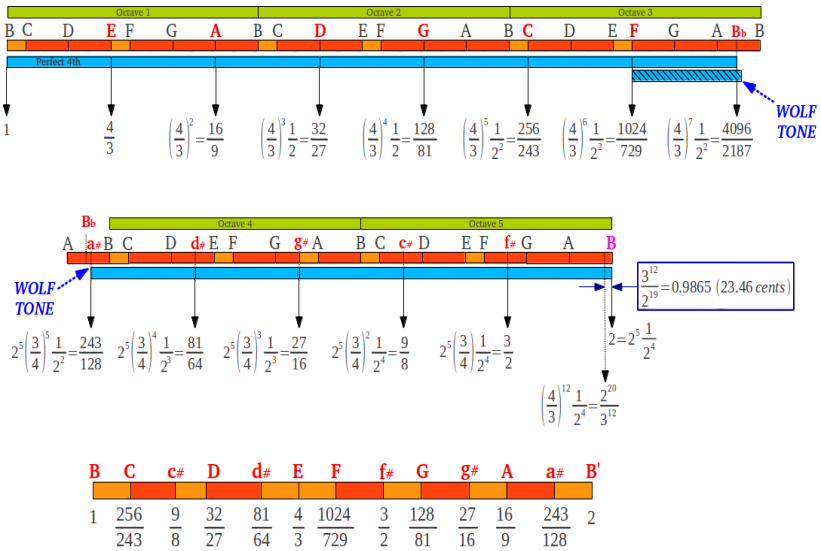


Fig. 10[1]

Acest sistem acustic temperat de 12 semitonuri egale și comprehensibile în cadrul octaviant, transformat în secolul al XX-lea în *sistemul atonal dodecafonic*, este poate cel mai inteligibil matematic, constituindu-se, după cum arată Anatol Vieru în *Cartea Modurilor*, ca o *mulțime de resturi modulo 12*:

[1] Ref. Idem.

https://biblioteca-digitala.ro

Do	do#	re	re#	mi	fa	fa#	sol	sol#	la	la#	si
0	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11

Fig. 11

Prin intermediul numerelor întregi pot fi reprezentate, în acest sistem, toate intervalele simple, respectiv: 0 – unisonul, 1 – semitonul (secunda mică), 2 – tonul (secunda mare), 3 – terța mică, 4 – terța mare, 5 – cvarta perfectă, 6 – cvarta mărită, 7 – cvinta perfectă, 8 – sexta mică, 9 – sexta mare, 10 – septima mică și 11 – septima mare, 12 – octava perfectă.

Intervalele de referință, în sistemul expus de Vieru în *Cartea Modurilor,* sunt *semitonul* (intervalul de bază, indivizibil) și *octava* (primul interval care poate fi redus prin împărțirea la 12 la o *clasă de resturi modulo 12)*, astfel: 12 (octava) împărțit la 12 egal 1, rest 0, de unde rezultă că *octava* face parte din aceeași clasă de resturi ca și *unisonul*.

Așa cum în mulțimea numerelor întregi fiecare număr aparține unei clase de resturi, *mulţimea claselor de resturi modulo 12* are *structură de grup algebric*. Ea admite *adunarea,* ca o operaţiune internă peste tot definită. Rezultatul adunării a două elemente (el însuşi un element al acestei mulţimi) este *intersecţia* dintre linia şi coloana numerelor respectiv: 6 (cvarta mărită) + 8 (sexta mică) = 2 (nona mare ce devine prin răsturnare *un ton*). Proprietăţile operaţiunii aditive sunt: *asociativitatea* (*a* + *b*) + *c* = *a* + (*b* + *c*) și *comutativitatea a* + *b* = *b* + *a.* Elementul neutru zero (0) se poate aduna cu orice

https://biblioteca-digitala.ro

element, fără să se schimbe cantitatea, rezultând *unisonul* (repetarea aceluiaşi sunet).[1]

Intersecția este o altă operațiune algebrică, implicit folosită în muzică, spre exemplu în procesul modulatoriu, iar *modurile de intersecție* se pot situa și între sistemele intonaționale diferite (fie modale, tonale sau atonale), asigurând trecerea subtilă între ele (fig.12):

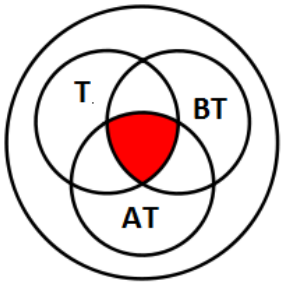


Fig. 12 Intersecția între 3 sisteme muzicale:
T (tonal), BT (bitonal), AT (atonal)

Un compozitor își poate crea propriile reguli de limbaj folosind combinații între sisteme, introducând elemente derivate din teoria mulțimilor (intersecție, reuniune, diferență simetrică, incluziune, complementaritate etc.), sau poate genera alte tipuri de algoritmuri de structurare numerică, precum cele din creația lui Anatol Vieru: *sita, ecranul, clepsidra* sau *psalmul* (în *Simfonia a II-a* sau în *Psalm)*.

[1] Vieru, Anatol, *Book of Modes, Editura muzicală,* București, 1993, pag. 40-50.

https://biblioteca-digitala.ro

1.2. Formele – principii ale geometriei sacre – și structurarea muzicală

Numerele metafizice absolute duc mai departe impulsul creator divin prin *forme-model/simboluri arhetipale* capabile să realizeze concretizarea absolutului prin individualizare. "Formele corespund acelei stări subtile prototipice, de natură simbolică, corespunzătoare diferențierii în modalități anume, în clase sau categorii care pot fi descrise".[1] Anterioare oricărei însuflețiri potențiale a creaturilor, formele simbolice dăinuie prin propria lor sacralitate și arhetipalitate.

Așadar, nu doar numerele și raporturile numerice aveau importanță în matematica antică ci și raporturile geometrice pentru că, după cum afirma Platon la un secol după Pitagora, "Zeul în veci geometrizează".

Știința dezvoltării numărului în spațiu, adică a măsurii, *Geometria* studia nu numai figurile geometrice ideale, dar și legitățile lor de intermediere între sensibil și inteligibil, respectiv între lumile ontologică și gnoseologică. În viziunea platonică din*Timaios,* formele geometrice sunt entități mai înalte decât ideile, pe care le subsumează și le legitimează totodată, iar "geometria este știința a ceea ce este", dincolo de temporalitatea efemeră profană. *Geometria* vizează deopotrivă progresiile și raporturile numerologice funcționale care determină *numerele irațională*, invariabile, considerate de antici transcendente, mai înalte decât numerele întregi.

Formalizarea principiilor numerice, cu ajutorul puterii imaginative a minții, generează dimensionalitate, astfel: *unu* creează punctul, *doi* formează linia, *trei* generează suprafața, *patru* proiectează volumele, iar numerele recurente/circulare 5 și 6 corespund, fie cercului în plan – *pentada*, fie sferei în spațiu – *hexada*.

În muzică, primele trei numere declanșează cam toate formele închise, respectiv toate tiparele, îndeobște folosite în genurile muzicale occidentale preclasice, clasice, romantice și moderne, cum ar fi cele monopartite, bipartite, tripartite,

[1] Peteștreanu, Elena, op.cit. p.26.

https://biblioteca-digitala.ro

tripentapartite și formele complexe de tip fugă monotematică[1] sau sonată bi(tri)tematică[2].

Mai mult, în muzica contemporană, formele geometrice complexe (care includ alte forme mai simple în ele) pot inspira structurări muzicale inedite, precum adaptarea spațială a *heptadei,* în opusul *Infrarealism,* semnat de Nicolae Brînduș

:

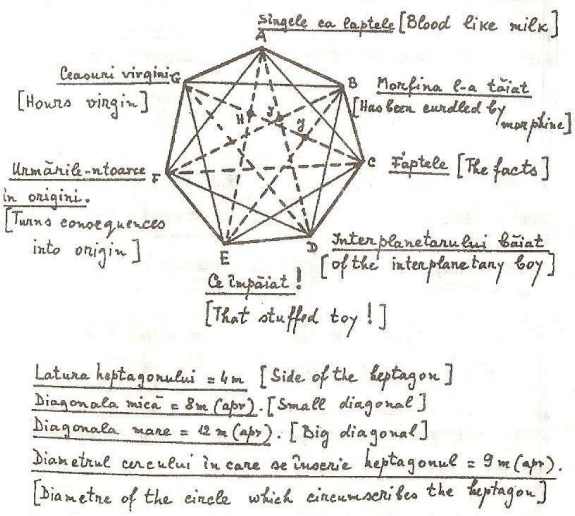

Sîngele ca laptele [Blood like milk]
A
Ceasuri virgine [Hours virgin]
B Morfina l-a tăiat [Has been curdled by morphine]
C Faptele [The facts]
Urmările-ntoarce în origini. [Turns consequences into origin]
E
Interplanetarului băiat [of the interplanetary boy]
Ce împăiat! [That stuffed toy!]
Latura heptagonului = 4 m [Side of the heptagon]
Diagonala mică = 8 m (apr). [Small diagonal]
Diagonala mare = 12 m (apr). [Big diagonal]
Diametrul cercului în care se înscrie heptagonul = 9 m (apr). [Diametre of the circle which circumscribes the heptagon]

Fig. 13 Nicolae Brînduș, *Infrarealism*

Punctul (*bindu*[3]*)* – ca oglindă geometrică a *unității* – este nu doar izvorul *formelor,* dar și al *sunetelor.*

Din *sunetul primordial al unicului,* conform viziunii orientale, statuată și de fizica modernă și cuantică, divinul proliferează universul prin vibrații *concentrice* care interferează, iar punctul lor de intersecție cristalizează *materia* prin infinite configurații, dar care au un număr limitat de figuri regulate primordiale arhetipale.

[1] Forma de bază de fugă preclasică este monotematică.
[2] Forma de bază a sonatei clasice este bitematică, dar în Romantism devine și tritematică.
[3] Denumire dată punctului, de către hinduși.

https://biblioteca-digitala.ro

Relaţia *Unu-Multiplu* se regăsește deopotrivă în muzică, în relație cu *teoria sintaxei muzicale*, fie din perspectiva serială a lui Boulez, fie din cea teoretizată de Ștefan Niculescu în studiul său[1]. Astfel, binomul *Unu-Multiplu* se poate concretiza sintactic muzical în felul următor, după aprecierea lui Dan Dediu: *Unu* (monodia), *Multiplu* (omofonia, polifonia), *Unu-Multiplu* (eterofonia).[2]

Punctul este totodată *centrul cercului* – ca principiu de zămislire – doar că, la toate ființele, fixate sunt doar centrele, spre deosebire de *Ființa supremă,* "singura la care toate puterile sunt fixe ca și propriul lor centru"[3].

Conform *teoriei arhetipale* a lui Octavian Nemescu, *centrul* este considerat unul dintre *arhetipurile de gradul 1,* numite și *transcendente/transculturale*[4]*.* Prin mișcarea sa *concentrică, centrul* generează/germinează alte *forme arhetipale* precum *spirala, melcul, scoica,* teoretizate și re-create musical și conceptual în partiturile lui Octav Nemescu, precum în *Concentric* sau *Metabizantiniricon:*

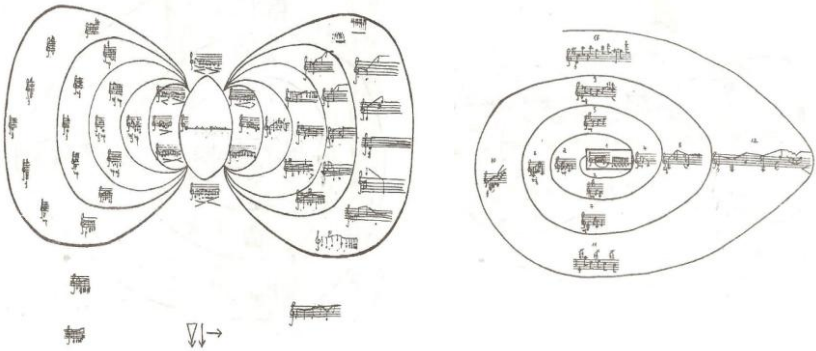


Fig.14 Octavian Nemescu, *Metabizantiniricon*

[1] Studiu intitulat *O teorie a sintaxei muzicale*, apărut în anii 70.
[2] Ref. Dediu, Dan, *Ştefan Niculescu sau unisonul ca soteriologie,* în România Literară, Nr.19, 2002.
[3] Elena Peteștreanu, op. cit, p.101.
[4] Alte arhetipuri de acest gen sunt cel *al urcării* sau *al coborârii.*

https://biblioteca-digitala.ro

Din *centrul* său de creație al *Unității,* marele *Geometru-Demiurg* făurește continuu universurile în formă de *cercuri* și *sfere,* cele mai perfecte forme asemănătoare cu *Sine*, pentru că ele înscriu totodată și pe celelalte forme. Bunăoară, în sistemul esoteric esenian[1], cercurile reprezintă nivelul corpului fizic/eteric, în timp ce sferele pe cel psihic/emoțional.

Cercurile devin *magice,* la unii compozitori, spre exemplu la Doina Rotaru, modelându-se fie prin închidere, deschidere sau mișcări concentrice, precum în cel de-al doilea *Concert pentru flaut și orchestră.*[2]

Raza emanată de la centrul cercului, având capacitatea de a se prelungi la infinit, devine linie, pentru că toate posibilitățile punctului determină tot atâtea raze, iar dilatarea spațiului înseamnă diversitatea lumilor. Totodată, conform teoriei lui Einstein, sfera devine punct, atunci când este proiectată cu viteza luminii. Așadar, "sfera este opusul punctului așa cum multiplicitatea este opusul unității"[3].

Tot sferice sunt și planetele (corpurile cerești care orbitează în jurul sorilor), din diverse galaxii sau cele din sistemul nostru solar, studiate de Astronomia din *Qvadrivium*):

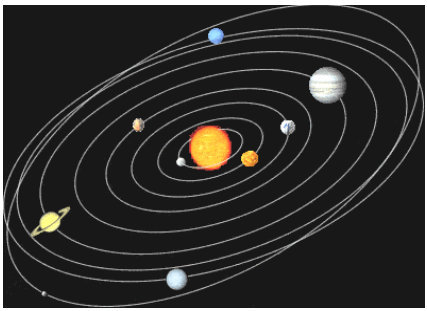


Fig.15

[1] *Școala Eseniană de Metafizică Cuantică* prezentată de Stylianos Atteshlis, cunoscut drept Dascalo este cea care preia cunoașterea veche eseniană, bazată pe *Simbolul Vieții.*

[2] Intitulat *Cercuri magice*.

[3] Elena Peteștreanu,op.cit, p. 106

https://biblioteca-digitala.ro

În lucrarea sa *Mysterium Cosmographicum*[1], infirmând heliocentrismul lui Copernic, Johann Kepler demonstra proporția orbitelor planetare[2], folosind cele cinci poliedre regulate – *solidele platonice*[3] – circumscriptibile sferei (fig.16), astfel: dacă se circumscrie un *dodecaedru* orbitei Pământului se obține sfera lui Marte; *tetraedru* circumscris orbitei lui Marte dă sfera lui Jupiter; *cubul* circumscris orbitei lui Jupiter determină sfera lui Saturn; *icosaedru* circumscris în orbita Pământului dă sfera lui Venus, iar *octoedru* circumscris orbitei lui Venus determină sfera lui Mercur. Celelate trei planete ale sistemului nostrum solar, descoperite mai târziu – Pluto, Uranus, Neptun – respectă aceeași proporție:

Fig.16 Kepler, Solidele platonice circumscrise sferei și proporțiile planetelor sistemului solar

Mai târziu, Ioan Damaschin[4], afirma în secolul al VII-lea, în *Dogmatica* sa, despre un potențial *univers sferic* aflat în mişcare de expansiune: “toţi care au spus că cerul este sferic susţin că el se depărtează în chip egal de la Pământ şi în sus şi în lături şi în jos”[5].

---

[1] Lucrare scrisă în urma unei revelații divine, în 1595.
[2] Teorie valabilă și în versiunea eliptică descoperită ulterior de Kepler.
[3] Cele cinci poliedre regulate cu muchii și unghiuri egale, forme tridimensionale sacre existente în vestigiile Egiptului Antic, încă de acum 3000 de ani și descrise de Platon în *Timaeus*.
[4] Ultimul Sfânt Părinte al Bisericii Ortodoxe și Catolice.
[5] Sf. Ioan Damaschin, *Dogmatica, Cartea a II-a,* cap 6.

https://biblioteca-digitala.ro

Cântul sferelor, de care vorbește prima oară Pitagora, era dat de “rotirea laolaltă (homou polesis)” a cerului – după cum spunea Platon în *Cratylos –,* iar teoria muzicii începea odată cu fixarea conceptului de cosmos. Grecii antici cunoșteau 7 planete, pe care le corelau cu cele 7 note muzicale diatonice, în timp ce distanțele dintre planete le asimilau cu intervalele (tonuri, semitonuri sau cumulate). Tot anticii considerau că de la sfera Pământului la cea a Lunii există un ton, la fel de la Soare la Marte, de la sfera Lunii la cea a lui Mercur este un semiton, la fel între Mercur și Venus, Marte și Jupiter, Jupiter și Saturn cât şi de la Saturn la sfera stelelor fixe, iar de la Venus la Soare – un ton şi jumătate. Suma acestor intervale era considerată egală cu 6 tonuri, cât sunt cuprinse într-o octavă. În funcție de viteza lor de deplasare aparentă în jurul Pământului, planetele erau dispuse astfel:

Do	Re b	Re	Fa	Sol	Sol#	La
Luna	Mercur	Venus	Soare	Marte	Jupiter	Saturn

Cum ”în rânduirea corzilor există geometrie, în spațiul sferelor există muzică”, așa cum afirma Pitagora. După Aristotel şi Aristoxene, plecând de la legile acusticii lui Pitagora, Soarele şi Luna erau plasate pe doi piloni consideraţi imuabili și care formează șirul de patru sunete dintr-o scară muzicală , respectiv *tetracordul.*

Alături de *Astronomie*, în cadrul *Qvadriviumului, Armonica* studia nu doar ordinea și legile spectrului sonor, dar și frecvențele emise de mersul ciclic al planetelor, de ritmurile și armonia cosmică care influențau deopotrivă ritmurile terestre. Astfel, scările muzicale (în mișcare descendentă), descrise de Aristoxene erau asociate de Nichomachos celor 7 planete cunoscute de grecii antici:

https://biblioteca-digitala.ro

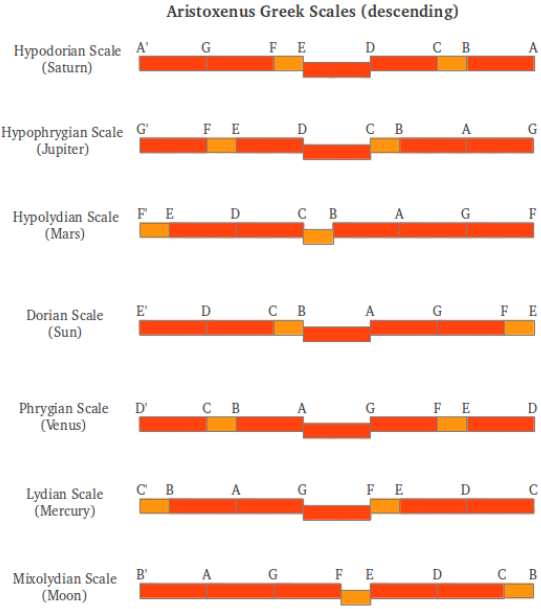

Aristoxenus Greek Scales (descending)
Hypodorian Scale (Saturn)
A' G F E D C B A
Hypophrygian Scale (Jupiter)
G' F E D C B A G
Hypolydian Scale (Mars)
F' E D C B A G F
Dorian Scale (Sun)
E' D C B A G F E
Phrygian Scale (Venus)
D' C B A G F E D
Lydian Scale (Mercury)
C' B A G F E D C
Mixolydian Scale (Moon)
B' A G F E D C B

Fig. 16

Aceste scări muzicale, concepute deopotrivă ca succesiune de 2 *tetracorduri* separate de un ton,

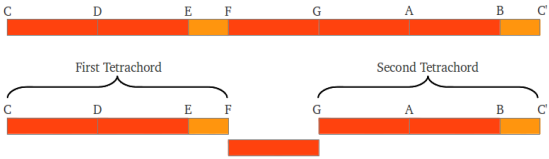


Fig.17[1]

urmau să devină modurile bisericești medievale ulterioare cu care, de altfel, nu trebuie confundate:

[1] Referință *Proportion in Musical Scales*

https://biblioteca-digitala.ro

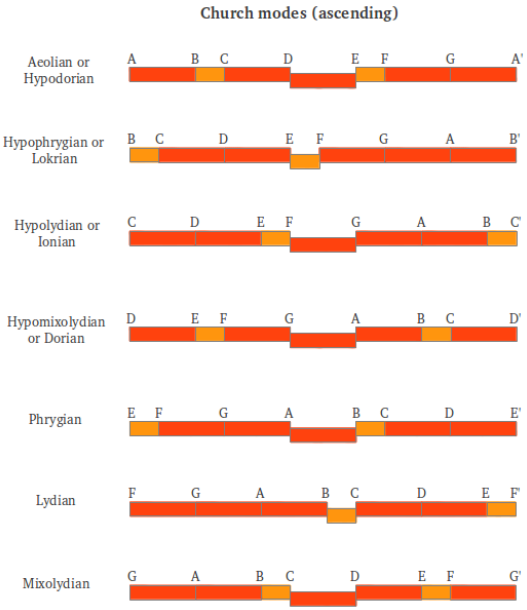

Church modes (ascending)
Aeolian or Hypodorian
A B C D E F G A'
Hypophrygian or Lokrian
B C D E F G A B'
Hypolydian or Ionian
C D E F G A B C'
Hypomixolydian or Dorian
D E F G A B C D'
Phrygian
E F G A B C D E'
Lydian
F G A B C D E F'
Mixolydian
G A B C D E F G'

Fig. 18: Cele 7 moduri bisericești medievale[1]

Scările muzicale în general, alături de intervale sau acorduri, reprezintă o tipologie de structurare muzicală ***atemporală*** (în afara timpului)[2], indispensabilă muzicianului (compozitor/interpret). După cum demonstrează Xenakis în *Muzica. Arhitectura*, structurarea atemporală funcționează în creație *a priori,* spre deosebire de structurarea *în timp* (creația muzicală propriu-zisă), ori cea ***temporală*** – punerea ei în interpretare, *a posteriori.*

Dar nu numai structurarea reflectată în geometria bidimensională arată corelațiile între matematică, muzică, acustică și astronomie, ci și experimente mai noi, precum *Cymatics* al fizicianului Hans Jenny sau cel al lui Tony Smith, evidențiază posibilitatea de cristalizare în forma *solidelor*

[1] Ref. Idem.
[2] Precum formulele chimice, de ex. formula apei H2O.

https://biblioteca-digitala.ro

platonice (tetraedru, hexaedru, octoedru, dodecaedru, icosaedru, a suspensiilor de particule solide (puse în sfere umplute cu apă), în funcție de frecvențele sonore care respectă binecunoscutul *raport de aur – Phy*=Φ = 1. 618(033988).

Acest număr sacru, sau proporție divină, denumit și *sectia aurea,* este corespondentul geometric (fig. 19) al *legii creșterii organice* reprezentat de *Șirul lui Fibonacci,* în care fiecare număr succesiv este suma celor două numere care îl preced: 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21, 34, 55, 89, 144.

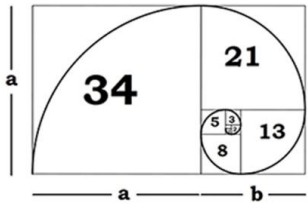
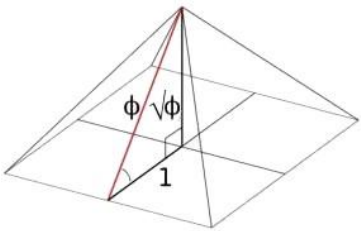


Fig.19

Sectia aurea se regăsește pretutindeni în natură (în dispunerea semințelor, a frunzelor, în reflecția luminii prin oglinzi, în configurarea corpului omenesc, a ADN-ului sau a sistemului solar), dar și în arhitectură și în artă.

Marea piramidă din Giza, una dintre minunile încă neelucidate ale lumii, respectând caracteristicile triunghiului lui Kepler (1 + Phi = Phi ²), relevă cu exactitate *proporția de aur* (fig.20):

:



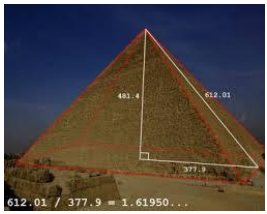


Fig. 20

https://biblioteca-digitala.ro

Totodată, nu puțini au fost creatorii tuturor timpurilor care, conștient sau intuitiv, au folosit în creațiile lor vizuale sau auditive, fie *șirul fibonaccian*, fie *numărul de aur.*

Cu siguranță că artiștii Renașterii aveau cunoașterea *numărului de aur.* Leonardo da Vinci a demonstrat-o nu doar în proporțiile *Omul Vitruvian*[1] (fig.21), dar și în picturile sale celebre, precum *Cina cea de taină, Mona Lisa* (fig.21), *Buna vestire,* la fel și Boticelli în *Nașterea lui Venus*, sau Michelangelo în *Creația lui Adam* din Capela Sixtină.

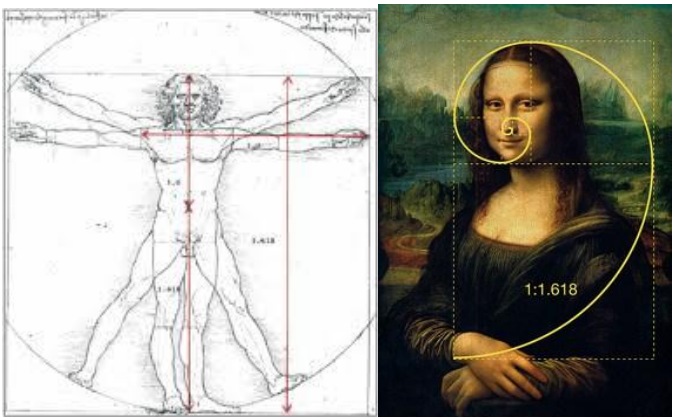


Fig. 21 Proporția de aur la Leonardo da Vinci,
în *Omul Vitruvian* și *Mona Lisa*

În secolul al XX-lea, Savador Dali folosea *sectia aurea* în *Sacramentul cinei celei de taină,* nu doar urmând modelul lui da Vinci (în poziționarea discipolilor lui Iisus), ci și prin introducerea *dodecaedrului* (solidul platonic cu 12 poligoane din geometria sacră care include *Phy*).

Mai puține dovezi despre folosirea conștientă a proporției de aur avem despre marii compozitori occidentali, chiar dacă exegeții demonstrează aceasta, cu privire la

[1] Prototipul adamic perfect.

https://biblioteca-digitala.ro

structurarea formală, ritmică, melodică sau acordică a diferitelor opusuri clasice.

Spre exemplu, se știe că Mozart cocheta cu matematica, notându-și ecuații pe unele partituri, precum *Fantezia și fuga în Do major*; totodată, forma unora dintre sonatele sale pentru pian (spre exemplu partea întâi din Sonata în Do major), tinde să respecte proporția de aur, în raportul numărului de măsuri dintre secțiunile interioare (38 = expoziția / 62 = dezvoltarea + repriza), așa cum arată cercetările matematicianului John F. Putz.[1]

La fel și reapariția temei principale din *Simfonia a V-a de Beethoven* respectă *Phy* (în măsura 372 dintr-un total de 601 măsuri), în timp ce *Contrapunctul 1* din *Arta fugii* lui Bach aduce transformările tematice în succesiunea șirului Fibonacci.

Nu degeaba, aserțiunea astrofizicianului Carl Sagan, care considera că "universul e ca o fugă", poate fi în asentimentul compozitorilor, având în vederea că prototipul acestei forme muzicale este bazat pe un *subiect,* expus inițial doar de o singură voce (precum Big-Bang-ul), iar multiplele sale transformări, generate de reguli matriciale prestabilite, cresc treptat complexitatea și expansiunea contrapunctică (la fel ca cea universică).

Indubitabilă pare a fi prezența conștientă a *secțiunii de* aur sau a *șirului fibonaccian,* în capodopere ale secolului al XX-lea, prezență surprinsă în analize demonstrative îndeobște acceptate, dintre care sintetizăm câteva exemple.

În *Variațiile pentru pian op.27* de Webern (prima parte) – prezența climaxului (raportat la parametrii înălțime, registru, ritm, simultaneitate, etc.) – respectă proporția de aur, demonstrată de Larry J. Solomon[2], în schema sintetică formală de mai jos:

[1] MATHEMATICS MAGAZINE, octombrie 1995, (68(4):275-282)

[2] *Symmetry as a Compositional Determinant*, copyright© Larry J. Solomon, 1973, revised 2002, http://solomonsmusic.net/diss7.htm.

https://biblioteca-digitala.ro

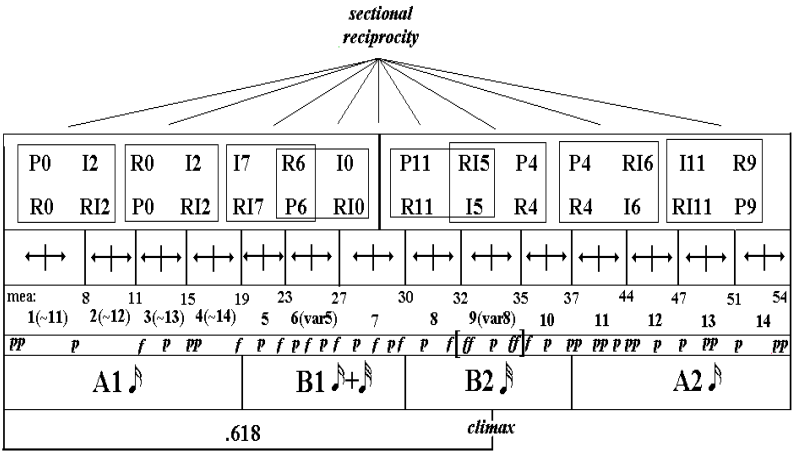


Fig. 22

Același exeget pune în lumină diviziunile *numărului de aur* în proporțiile subiectului de fugă, din prima parte a celebrei lucrări *Muzică pentru coarde, percuție și celestă* de Bartok (fig.23)[1]:

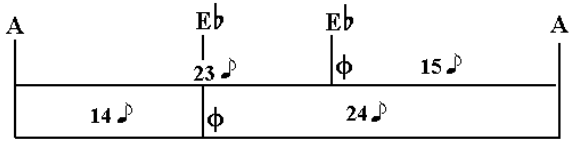


Fig. 23

În muzica Bartokiană se regăsesc și numerele lui Fibonacci, nu numai în structurarea motivică și formală, dar și

[1] Ref. idem, op cit.

https://biblioteca-digitala.ro

în aspectarea raporturilor intervalice și acordice, după cum se poate vedea în analiza lui Erno Lendvai[1]:

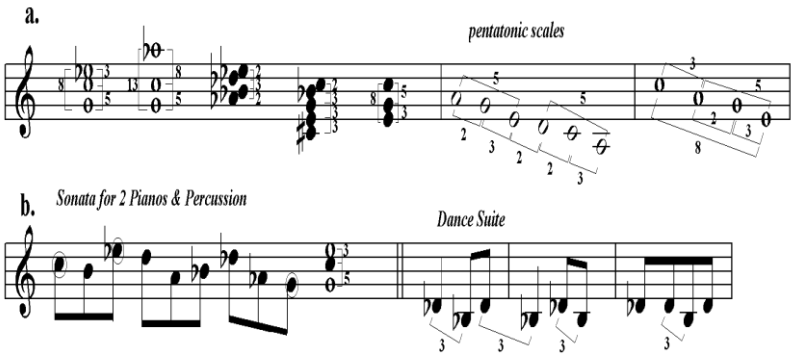


Fig. 24

Secțiunea de aur, denumită astfel ca metaforă a luminii spiritului în lumea materiei, prin caracterul de întoarcere sau/și închidere în sine a repetiției, corespunde modelelor divine arhetipale. Un astfel de model este dat de mișcarea continuă și eternă de care vorbea Aristotel în *Metafizica* și pe care fizica modernă o atribuie oricărei particule (cu nucleu și câmp), de la atom, la planete sau la universuri: „forța de iradiere primordială se întoarce în unitate, dând naștere *torusului sferic* (fig.25), formă prototipică ce se adună în ea însăși spre centru, și se desface atât spre interior cât și spre exterior.”[2]

[1] Ref. Ibidem.
[2] Ref. Elena Peteștreanu, op. cit, p.117.

https://biblioteca-digitala.ro

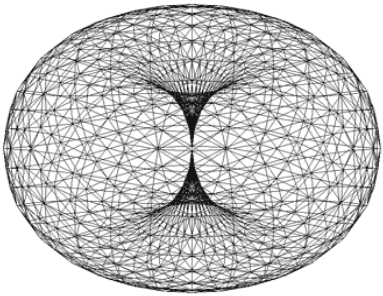


Fig. 25

Recognoscibil și în forma inimii umane, *torusul* este oglindit, potrivit tradiției hinduse, de cele trei direcții fundamentale ale mișcărilor cosmice: *tamas* – tendința descendentă derivată din forța centrifugă a devenirii/înfăptuirii lumii, *rajas* – tendința expansivă a extinderii/diversificării dar și a modelării prin luptă a sufletului și *satva* – tendința ascendentă a forței centripete a reintegrării și întoarcerii la Firea Inaltă a centrului.

Prin similitudine cu *Creatorul*, oamenii pot exersa *centrarea,* adică conexiunea cu *Sinele înalt* sau cu tonusul *Inimii spirituale,* ceea ce consider a fi un pas decisiv în accesarea naturii noastre divine care tinde să devină, odată integrată, un *modus vivendi continuu creativ.*

Din această poziționare, noi artiștii putem contribui la (în)cântarea, în continuare, a muzicii sacre, ca formă ghid/formă maestro, pentru unduirea corectă a funcțiilor trupului și inducerea stării de pace și fericire a inimii, în rezonanță cu armonia cosmică divină.

(Va urma)

https://biblioteca-digitala.ro

SUMMARY

Mihaela Vosganian

Trans/Meta-Cultural Archetypal Symbolism

The meta-language of the cosmogonic trinity – structured, harmonious, orderly, connected systemically and holographically, reverberates in an archetypal discourse, which transforms the psychological, almost ineffable reality of the unconscious into a concrete one of symbolic representations. Alongside symbolic knowledge, archetypes and myths orient the human being towards its beginnings and towards the perennial meaning that is perpetuated through them, as they are a transcultural language, common to the whole humanity, and at the same time a meta-language of transcendental truth. Even if the archetypal frame of mind is specific to prehistoric art, folklore and mythology (across an age-old history of humanity, with no geographic or cultural limits), the term "archetype" appears in modernity – in psychology, anthropology or the history of religions, as do the various types of classification, from various perspectives, such as Jung's, Eliade's or Nemescu's. Along with the various types of general archetypes, the musical ones are also contoured and considered to be archetypal representations – in the opinion of Corneliu Dan Georgescu, who quite originally associates them with the quaternary model of the primordial substances/elements of matter. Archetypes are at the same time tightly connected to international tales – myths – that contain the same well defined themes that recur everywhere, and always together: man's fantasies, dreams or illusions. They repeat that paradigmatic gesture of the sacred, performed by the gods illo tempore, but which still persists and is creative par excellence. The in-depth understanding of the levels of truth – transcendental knowledge – becomes a continuous and assiduous aspiration of the soul, which can be perfected through the mediation of meta-cultural symbolic tools and through spiritual practice and/or through creation. Transcultural knowledge – be it mythical, symbolic or archetypal – is certainly the wish of many creators, especially of those artists who want to embrace initiatory, sacred and esoteric art as a possible alignment to the divine creative impulse.

https://biblioteca-digitala.ro

Isonul în tradiţia muzicii psaltice din România•

Nicolae Teodoreanu

Ce este de fapt muzica bizantină românească

Isonul este întâlnit în aşa-numita *muzică bizantină,* mai bine zis, *postbizantină*, termen prin care se înţelege nu doar muzica din imperiul bizantin, dispărut în anul 1453 prin cucerirea turcă, ci şi cea a altor ţări creştine ortodoxe, unde tradiţia culturală bizantină a continuat după căderea Bizanţului, ţări care au păstrat de-a lungul timpului o legătură canonic-bisericească cu Constantinopolul. Printre aceste ţări se numără şi România, mai precis fostele ţări române: Moldova şi Muntenia (Valahia), unde tradiţia muzicală greco-bizantină, alături de cea bulgaro-sârbă, domina până la sfârşitul secolului al 18-lea[1], când încep să se facă simţite influenţele apusene. Astăzi se înţelege prin muzică bizantină mai cu seamă muzica bisericească ortodoxă, cu toate că în Bizanţul de altădată exista şi o muzică laică, profană, din care s-au păstrat până de curând anumite urme în aşa-numita „muzică populară" grecească, sau în unele „cântece de lume" ale românilor, mai ales cele cu „ifos

• Acest text reuneşte conferinţa şi comunicarea ţinute la Simpozionul „Zwischen Zeiten" („Între vremuri"), organizat de Universitatea „Carl von Ossietzky" din Oldenburg la Delmenhorst, între 7 – 9 noiembrie 2014. Anumite aspecte prezentate sunt bine cunoscute în muzicologia românească, dar erau puţin cunoscute în spaţiul german; am păstrat totuşi aceste informaţii din raţiuni de coerenţă a textului.

[1] Petre Vintilescu, *Despre poezia imnografică din cărţile de ritual şi cântarea bisericească,* Partener, Galaţi, 2006, p. 205-207.

https://biblioteca-digitala.ro

de Ţarigrad", cum le caracteriza în secolul al 19-lea Macarie Ieromonahul[1].

În practica muzicală bisericească românească de astăzi se deosebeşte acea muzică cu caracter „oriental", monodică (numită adesea, în mod impropriu, „omofonă"), cunoscută ca „bizantină" (sau „psaltică") de muzica în caracter apusean, provenită pe filieră rusească, în stil armonic (numită adesea, în mod inexact, „polifonică"). Muzica bizantină din spaţiul românesc era cântată iniţial în limba greacă, trecerea la limba română, începută în secolul al 18-lea, fiind împlinită abia la începutul secolului al 19-lea, după ce au fost traduse în româneşte principalele texte ale cântărilor bisericeşti. Cu această ocazie, muzica bizantină a trebuit să fie adaptată sau recompusă pentru a corespunde prozodiei româneşti, potrivit unui proces cunoscut sub denumirea de „românire"[2]. Compozitori importanţi, precum Macarie Ieromonahul, Anton Pann, Dimitrie Suceveanu şi alţii s-au preocupat să creeze o muzică românească ortodoxă după modelul celei bizantine[3]. Această tradiţie muzicală a intrat în dizgraţie, mai cu seamă în oraşe, încă din a doua jumătate a secolului al 19-lea şi din prima jumătate a secolului al 20-lea, datorită influenţelor şi prescripţiilor politice de sorginte apuseană. Mai târziu, din cauza dispoziţiilor comuniste anticreştine, această muzică a dispărut aproape în totalitate. Tradiţia muzicală extrem de subţire, păstrată în câteva mănăstiri care au supravieţuit, a constituit o bază pentru renaşterea, după schimbările politice din 1990, a muzicii româneşti de tradiţie bizantină, care s-a manifestat, pe de o parte, ca o prelungire a vechii tradiţii, iar, pe de alta, ca o *reînviere*[4] sau ***reconstrucţie*** a vechii muzici.

---

[1] apud Gheorghe Ciobanu, *Culegeri de folclor şi cîntece de lume,* seria „Izvoare ale muzicii româneşti", volumul I, Editura Muzicală, Bucureşti, 1976, p. 219.

[2] Problema a fost tratată pe larg de Costin Moisil în *Românirea cântărilor: un meşteşug şi multe controverse. Studii de muzicologie bizantină,* Bucureşti, Editura Muzicală, 2012.

[3] Petre Vintilescu, *op. cit.,* p. 207-208.

[4] Termen sinonim: *revivalism*, v. Costin Moisil, *op. cit.,* p. 9-23.

https://biblioteca-digitala.ro

Noţiunea de ison

Isonul este înainte de toate un semn muzical din notaţia neumatică, o *neumă*, care se foloseşte în scrierea muzicală bizantină. Notaţia neumatică redă mai degrabă schimbarea înălţimilor, intervalele muzicale, şi, mai puţin, sunetele luate separat. Acest tip de notaţie are ceva nedefinit prin comparaţie cu notaţia apuseană, care este foarte exactă, dar acest fapt devine un avantaj, deoarece în felul acesta se oferă interpretului o anumită libertate de interpretare. Între semnele neumatice, isonul este singurul care nu reprezintă o schimbare de notă, ci repetiţia unei note. Ison înseamnă esenţialmente *acelaşi*.

În graficul următor prezentăm semnul ison prin comparaţie cu alte două neume şi în paralel cu transcrierea pe portativ. Cele trei tipuri de semne neumatice sunt: *oligon, ison, epistrof,* dintre care primul urcă o treaptă, al doilea stă pe loc, al treilea coboară o treaptă:

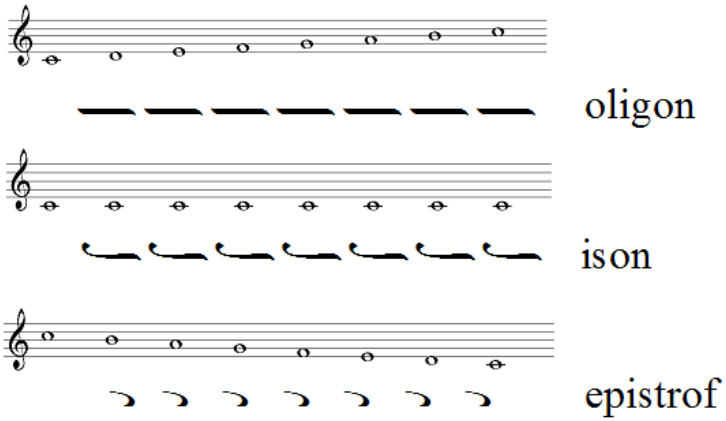


Fig. 1

Un alt înţeles al noţiunii este cel de sunet lung ţinut (gr. *izokratema,* eng. *drone*), care poate fi privit şi ca o repetiţie a unui acelaşi sunet. Isonul însoţeşte aproape întotdeauna melodia. Este vorba despre un fel de burdon, care figurează ca

https://biblioteca-digitala.ro

o a doua voce într-o polifonie rudimentară. În principiu, isonul corespunde sunetului fundamental al modului sau glasului[1].

Isonul ca sunet lung din muzica bizantină se aseamănă cu anumite tehnici muzicale din alte culturi cum ar fi *shadja* din muzica indiană[2], sunetul ţinut produs de bâzoiul cimpoiului, sau sunetul pedală din muzica apuseană. O tehnică similară de factură plurivocală este amintită la începutul secolului al XX-lea de Carl Stumpf sub forma sunetului ţinut, precum burdonul, sunetul cimpoiului sau „punctul de orgă" (pedala) din muzica apuseană[3]. Muzicologul german Marius Schneider, care s-a ocupat temeinic de muzica „primitivă" plurivocală, enumeră, între diferite forme polifone, anumite tipuri de sunete pedală întâlnite la unele popoare „naturale"[4]. Ceea ce deosebeşte isonul de toate aceste forme de burdon este atât modalitatea de execuţie cat şi sensul simbolic implicat. Asupra acestui aspect vom reveni.

În muzica psaltică, isonul nu este obligatoriu. Din raţiuni practice sau de gust, se poate renunţa la el. Totuşi, se poate spune că isonul este întotdeauna prezent, chiar şi atunci când în realitate lipseşte, după cum în muzica baroca melodia conţine basul continuu chiar şi atunci când acesta practic este absent.

Perspectiva filozofic-teologică

Isonul din muzica bizantină trimite, conform înţelegerii creştin-ortodoxe, la o realitate transcendentă, care este descoperită de Dumnezeu Însuşi, aşa cum s-a revelat Acesta

---

[1] Konstantin Nikolakopoulos, *Orthodoxe Hymnographie. Lexikon der orthodoxen hymnologisch-musikalischen Terminologie*, Klimeck Verlag, Schliern b. Köniz, 1999, p. 58.

[2] Alain Daniélou, *Traité de Musicologie Comparée,* Paris, Hermann, 1959, p. 45

[3] Carl Stumpf, *Die Anfänge der Musik,* Leipzig, Verlag von Johann Ambrosius Barth, 1911, p. 98-99.

[4] Marius Schneider, *Geschichte der Mehrstimmigkeit; historische und phänomenologische Studien*, Teil III, Tutzing, Verlegt bei Hans Schneider, 1969, p. 12.

https://biblioteca-digitala.ro

lui Moise pe muntele Sinai: „Eu sunt cel ce sunt”: Ἐγώ εἰμι ὁ ὤν (Ieşirea, 3:14)[1]. Această formulare, fundamentală pentru tradiţia iudeo-creştina, exprimă ideea că absolutul originar este o persoană şi nu o entitate abstractă, o esenţă impersonală. Dumnezeu este egal cu sine Însuşi, deoarece nu există o realitate superioară Lui.

Egal cu sine este şi isonul şi de aceea, pe plan muzical putem considera isonul ca un simbol al lui Dumnezeu.

Un pas mai departe este calitatea lui Dumnezeu de a fi viu, care se exprimă prin Întruparea lui Hristos. Acesta se revelează pe sine ca fiind viu prin cuvintele sale: „Eu sunt calea, adevărul şi vieaţa”: „ἐγώ εἰμι ἡ ὁδὸς καὶ ἡ ἀλήθεια καὶ ἡ ζωή” (In 14:6)[2].

Aceste proprietăţi ale lui Dumnezeu de a fi personal şi viu se transferă şi asupra modului de interpretare a isonului, care nu trebuie executat în mod abstract, mecanic, instrumental, ca un sunet mort. Acesta este probabil motivul pentru care instrumentul muzical este interzis în Biserica Ortodoxă atât pentru melodie cât şi pentru ison, deoarece doar vocea este adecvată a reda un conţinut personal şi viu. Un exemplu pentru pierderea tradiţiei şi sensului originar al isonului în timpurile recente este folosirea isonului electronic în locul celui vocal, care denaturează sensul simbolic al isonului şi chiar sentimentul de comuniune dat de cântarea împreună.

Astfel, pentru isonul autentic percepem adesea faptul că acesta sună cumva „vibrat”, uşor modulat. Adesea se aude respiraţia isonarului şi se percep mici *portamento*-uri la începutul şi sfârşitul sunetului, care nu supără deloc, dacă rămân între anumite limite. Dimpotrivă, aceste detalii de

---

[1] * * * *Biblia adică Dumnezeeasca Scriptură a Legii vechi şi a celei nouă,* Ediţia Sfântului Sinod, Bucureşti, Tipografia cărţilor bisericeşti, 1914; * * * *Septuaginta (Old Greek Jewish Scriptures)* edited by Alfred Rahlfs, by the Württembergische Bibelanstalt / Deutsche Bibelgesellschaft (German Bible Society), Stuttgart, auf Deutsch, Copyright © 1935.

[2] * * * *Biblia adică Dumnezeeasca Scriptură...*; * * * *Novum Testamentum Graece*, Nestle-Aland 27h Edition, Deutsch Bibelgesellschaft, Stuttgart, Copyright (c) 1993.

https://biblioteca-digitala.ro

interpretare aduc o anume căldură în modul de execuţie a muzicii.

Acest caracter personal şi viu al isonului se deosebeşte în mod fundamental de caracterul impersonal sau suprapersonal al *shadja*-ului indian, care trebuie executat cât mai precis şi mai mecanic. O astfel de manieră de execuţie are de a face probabil cu filozofia de sorginte hinduist-budistă asupra lumii, potrivit căreia absolutul originar, Brahmanul, nu este o persoană, ci o realitate abstractă şi impersonală.

Isonul şi cântarea psaltică sunt forme dezvoltate de rugăciune. În acest sens, sunetul ţinut al isonului reflectă practica rugăciunii continue, proprie culturii creştine bizantine[1], şi nu are nimic de a face cu mitul eternei reîntoarceri din filozofia indiană.

Alte trăsături ale isonului rezultă din posibilele analogii între muzica bizantină şi icoana ortodoxă. Astfel, fundalul auriu al unei icoane, care, după anumite opinii, reprezintă lumina dumnezeiasca necreată, corespunde isonului[2], în timp ce reprezentarea chipului se asemăna melodiei, *melos*-ului. Din acest punct de vedere, isonul trimite cu gândul la esenţa dumnezeiască, care rămâne tainică, nepătrunsă, în timp ce melosul redă latura omenească în aspiraţia sa către transcendent, exprimată prin rugăciune şi laudă.

Scurtă expunere istorică

Problema originii şi vechimii isonului în muzica bizantină rămâne încă insuficient elucidată. Primele dovezi scrise acceptate privind folosirea isonului în biserica bizantină provin din anii 1400, dar se presupune că practica isonului ar fi mult

[1] Din interviul cu Bogdan Marin, v. Valentina Ciucă, *Cântarea în Ortodoxie este rod şi mijloc al rugăciunii,* în „Lumea monahilor“, Nr. 85, iulie, 2014, p. 54.

[2] A. Souris, apud. Gheorghe Firca, *Ison*, în „Dicţionar de Termeni Muzicali”, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, Bucureşti, 1984, p. 247.

https://biblioteca-digitala.ro

mai veche[1]. Există anumite opinii, potrivit cărora Ioan Cucuzel, important cântăreţ bisericesc din secolul al 12-lea, cunoştea isonul; se pare că el este cel care ar fi introdus isonul în melodiile papadice, lente[2]. O dovadă mai târzie, ce provine din secolul al 16-lea aparţine filologului şi istoricului Martin Crusius, care vorbeşte despre practica isonului în spaţiul greco-turc[3]. Dar, potrivit unor autori greci, isonul ar proveni chiar din primele secole ale creştinismului[4].

O problemă disputată este dacă isonul aparţine numai Estului sau şi Vestului. În principiu, se consideră despre cântarea medievală a bisericii apusene că era eminamente monodică, fiind lipsită de ison, în timp ce cântarea bisericii răsăritene folosea isonul ca însoţitor al melodiei încă de multă vreme.

Dar, din unele cercetări recente precum cele ale muzicologului Marcel Pérès, dirijor al ansamblului Organum, reiese că muzica bisericii apusene de dinainte de perioada gregoriană avea multe lucruri în comun cu cea bizantină, mai cu seamă prin trăsăturile melodice (structură modală, cadenţe, ornamente), dar şi prin folosirea isonului. Această cântare, pe care Pérès o numeşte „veche romană”, ar fi luat naştere în secolele 7-8 sub influenţa grecească. Potrivit altor documente, amintite de Pérès, isonul era folosit şi de parafoniştii (acompaniatorii melodiei) din Schola Cantorum, dar se presupune că isonul se folosea chiar şi în capela papală a papei Vitalian în secolul al 7-lea. După părerea lui Pérès, cântarea gregoriană, a fost un fenomen târziu, care a luat

---

[1] * * * *Byzantine Chant*, în „The New Grove Dictionary of Music and Musicians“ (Stanley Sadie, editor), vol. 4, 2002, British Library Cataloguing in Publication Data, p. 746.

[2] Nifon Ploeşteanu, *Muzică Bisericească pe Psaltichie şi pe note liniare, pentru trei voci*, Bucureşti, Tipografia Joseph Göbl („Gutenberg”), a Cărţilor Bisericeşti şi Carol Göbl, 1902, p. 36.

[3] * * * *Isokratema (Ison, Drone). A comprehensive treatment of yet another controversial issue* (S. Gugushvili), http://analogion.com/site/html/Isokratema.html (3.10.2016).

[4] Georgios Konstantinou, *Teoria şi practica muzicii bisericeşti* (tradus de Adrian Sârbu), Iaşi, Asociaţia Culturală Byzantion, 2012, p. 368.

https://biblioteca-digitala.ro

naştere din cântarea carolingiană timpurie şi s-a impus abia în secolul al 13-lea[1]. Trecerea în biserica apuseană de la cântarea veche romană la cea gregoriană ar rezida în intenţia de a reduce sau elimina în Apus puternica influenţă greco-orientală. O schimbare de perspectivă similară, din raţiuni mai degrabă politice, petrecută în timpul lui Carol cel Mare, a avut loc şi pe plan teologico-dogmatic, prin impunerea de către împărat în biserica apuseană a formulării dogmatice *filioque*[2].

O dovadă mai târzie a prezenţei isonului în Apus este tratatul *Micrologus*, redactat de Guido d'Arezzo în 1026, unde isonul este descris ca o formă de organum[3]. Iar mai târziu, în jurul anilor 1200, în tratatul *Summa musicae,* este descrisă o formă de polifonie numită *diafonia basilica*, care însemna o muzică la două voci, în care prima voce reda melodia, în timp ce cea de a doua executa un sunet ţinut continuu[4].

În spaţiul românesc, isonul era probabil folosit încă din vechime după modelul grecesc. Amintit este, însă, doar la începutul secolului al 20-lea într-o scriere a episcopului şi teoreticianului muzical Nifon Ploeşteanu[5].

O importantă schimbare în felul de execuţie a isonului a avut loc la mijlocul secolului al 20-lea cu ocazia aşa-numitei *uniformizări* a muzicii romaneşti de factură bizantină, odată cu introducerea notaţiei apusene pe portativ şi cu transcrierea unor melodii mai importante în sistemul apusean. Prin acest proces se intenţiona o anumită „democratizare" a muzicii psaltice, difuzarea sa în rândurile masei credincioşilor, fapt realizat printr-o anumită simplificare a scrierii muzicale. Cu această ocazie, s-a încercat rescrierea teoriei muzicale, care se voia ajustată după cea occidentală. Teoria mai veche modală, care

---

[1] Marcel Pérès, *Chants de l'église de Rome des VII^e^et VII^e^ siècles. Période byzantine,* Broşura CD-ului, Harmonia Mundi, 2003, p. 10-13.
[2] John Meyendorff, *The Orthodox Church: Its Past and Its Role in the World Today,* Crestwood, NY, St Vladimir's Seminary Press, 1981, p. 37.
[3] * * * *Ισοκράτημα / Isokratema*... (opinie aparţinând lui S. Gugushvili).
[4] * * * *Ισοκράτημα / Isokratema*.... (opinie formulată de I. Arvanitis).
[5] Nifon Ploeşteanu, *op. cit.*, p. 36.

https://biblioteca-digitala.ro

nu cunoştea dualitatea major-minor[1], a fost înlocuită cu cea tonală. Toate aceste lucruri au afectat şi practica isonului, care deseori a ajuns să fie gândit ca fundament tonal-armonic.

Problema notaţiei

Dacă muzica bizantina s-a bazat multă vreme pe tradiţia orală, căci semnele neumatice conţineau mai degrabă repere melodice generale decât descrieri exacte ale melodiei, cu atât mai legat de oralitate era isonul, care fie nu figura deloc în partitură, fie era doar schiţat. Isonul trebuia să fi fost într-o aşa măsură de la sine înţeles, încât marcarea acestuia în partitură pentru cei mai mulţi interpreţi trebuia să fi părut complet inutilă.

Prima consemnare cunoscută a isonului într-o partitură în est se găseşte în antologia muzicală grecească a lui Georgios Lesvios din anul 1847, dar înainte de 1950 notarea isonului în partitură rămâne extrem de rară[2]. În spaţiul românesc, consemnarea isonului apare, după toate probabilităţile, abia după 2002, în colecţia de cântări bisericeşti numit *Buchet Athonit*, publicată de Schitul Colciu din muntele Athos[3].

Aşadar, potrivit noilor tendinţe, isonul se notează în partitură prin literele greceşti corespondente solmizaţiei bizantine („paralaghiei"). În orice caz, semnele neumatice nu au fost folosite niciodată pentru redarea isonului. Dar şi în continuare sunt multe partituri româneşti şi greceşti care nu folosesc nici un semn pentru ison, fiindcă isonul se transmite în continuarea mai ales în mod practic, pe cale orală. Iar dacă isonul este totuşi prezent în partitură, acesta este interpretat adesea în mod diferit decât este notat.

---

[1] Muzica bizantină nu cunoaşte această perspectivă dihotomică, ci una trihotomică, potrivit căreia modurile se împart în trei genuri: diatonic, cromatic, enarmonic (după modelul antic grecesc), care trimit la trei stări expresive diferite.

[2] * * * *Ισοκράτημα / Isokratema*... (opinii prezentate de D. Koubaroulis, S. Gugushvili).

[3] * * * *Buchet musical athonit, Cântările Sf. Liturghii,* Bucureşti, Editura Evanghelismos, 2002.

https://biblioteca-digitala.ro

Aspectele practice

Isonul este totdeauna legat de melos, ambele reprezintă împreună o unitate. Nu există ison fără melos şi melosului îi lipseşte ceva atunci când isonul nu este prezent

Isonul este impus de caracterul modal al melodiei. În general, isonul redă sunetul fundamental al unui mod sau al unui tetracord. Spre deosebire de muzica indiană, în muzica psaltică isonul nu este decât rareori complet imobil. Schimbările de ison redau, potrivit mai multor autori, schimbările modale[1]. În principiu există, după procentul de mobilitate, mai multe tipuri de ison: foarte stabil, puţin mobil, foarte mobil, care sunt alese în funcţie de anumite nevoi stilistice, de gust sau după ocazia de interpretare. Ultimul tip lasă să se întrevadă o anumită influenţă apuseană, parţial chiar tonală. Pentru anumite scări modale se obişnuieşte la cadenţe, unde melodia coboară sub sunetul fundamental al modului, ca isonul însuşi să se mişte în unison cu melodia principală[2]. Un alt tip de ison întâlnit în practica muzicală este cel dublu, când două sunete diferite însoţesc melodia. De reţinut este şi isonul recitat silabic, care este prezent adesea în cântările festive.

În relaţia dintre ison şi melos, isonul „presimte" mersul melodic, mai precis anticipă cadenţele melodice. Fiecare frază muzicală se termină cu o aşa-numită *mărturie*, un semn special, care redă un sunet principal al modului pe care se ajunge la cadenţă, cu ajutorul căruia interpretul poate sa verifice exactitatea intonaţiei în raport de înălţimea absolută (luată ca reper). În execuţia simultană a melodiei şi isonului apar atât disonanţe cât şi consonanţe. Mărturiile sunt acele puncte de oprire, unde cântarea şi isonul trebuie să se întâlnească într-o consonanţă („synphonia"), în unison sau într-un alt interval consonant.

Pentru a realiza această concordanţă isonarul şi interpretul trebuie să fie mereu atenţi unul la altul. Din punctul

[1] Georgios Konstantinou, *op. cit.,* p. 368.

[2] Acest procedeu se notează, când este cazul, cu litera „M" de la *Melos* sau *Mazi* (împreună).

https://biblioteca-digitala.ro

de vedere al cântăreţului, anumite intervale armonice importante trebuie verificate cu isonul. Din perspectiva isonarului, se remarcă faptul că acesta are o mare răspundere, deoarece el redă înălţimea absolută[1] şi păstrează stabilitatea întregului sistem modal.

De aici rezultă şi un aspect semnificativ al împreună cântării, anume importanta legătură care se stabileşte între interpreţi. Deşi execuţia melodiei presupune o anumită libertate ritmică şi melodică acordată cântăreţului, mulţumită caracterului oral al scrierii neumatice, atenţia reciprocă a muzicienilor este esenţială. A cânta împreună reprezintă, în acest caz, disponibilitatea celor două părţi de a comunica, aşadar de a ajunge la „unison", fapt care se răsfrânge şi asupra celor care ascultă printr-un anume sentiment comunional. Protopsaltul conduce întregul cor muzical prin semnele pe care le dă atât psalţilor, cât şi isonarilor. El indică celor din urmă, potrivit intenţiei sale muzicale, fie deplasarea sunetului de ison, fie, dimpotrivă, renunţarea la anumite schimbări de ton.

Pentru a cânta corect isonul, isonarul trebuie sa cunoască foarte bine teoria muzicală şi scrierea muzicii bizantine. Pe de altă parte, practicarea isonului este şi o modalitate de învăţare a acestei muzici. În consecinţă, este permis începătorilor să participe murmurând la cântarea bisericească. Cea mai bună educaţie muzicală este, alături de studiul teoretic, participarea la execuţia muzicală directă de la slujbe, unde se învaţă mai cu seamă prin imitarea celor mai cunoscători.

Încadrare sintactică

O încadrare sintactică strictă a isonului nu este posibilă, căci acesta nu corespunde, propriu-zis, niciuneia dintre categoriile sintactice general acceptate, descrise de Ştefan Niculescu ca: *monodie, omofonie, polifonie, eterofonie*[2]. Acesta

[1] Nu este vorba de înălţimea absolută ca frecvenţă în Hertzi, ci de cea de referinţă în construcţia scărilor modale.

[2] Niculescu, Ştefan, *O teorie a sintaxei muzicale,* capitol în Idem, *„Reflecţii despre muzică",* Bucureşti, Editura Muzicală, 1980.

https://biblioteca-digitala.ro

s-ar subscrie, în esenţă, *monodiei,* căreia i se adaugă un sunet „auxiliar", imobil şi „indiferent", dar ar fi putea fi gândit şi ca un fel de *omofonie,* prin concordanţa armonică cu melodia, ar putea fi considerat ca o formă de *polifonie* „rudimentară", sau, în fine, ar putea fi identificat cu *eterofonia,* prin felul în care urmăreşte şi se „mulează" pe melodie. În fond, isonul desfide toate categoriile sintactice, sau are câte ceva din fiecare dintre ele, fiind, în funcţie de caracterul său concret, mai aproape de una sau de alta dintre sintaxe. Următorul grafic, exprimă simbolic această realitate:

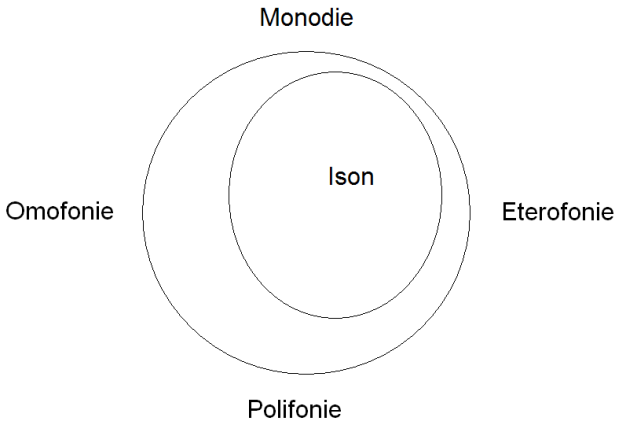


Fig. 2

Vom încerca în continuare să dăm câteva exemple preluate din execuţia practică, din cântare, în care isonul pot fi încadrat într-o anumită categorie sau în alta. Ghilimelele folosite sugerează relativitatea acestei încadrări. Pentru toate exemplele următoare, primul portativ redă transcrierea piesei muzicale din notaţie neumatică, în timp ce al doilea corespunde isonului, aşa cum a fost interpretat în mod direct. Având în vedere faptul că protopsaltul îşi ia de obicei o anumită libertate de interpretare, aceste transcrieri sunt doar reprezentări aproximative ale celor două linii melodice.

https://biblioteca-digitala.ro

1. „Monodie". Ison imobil

Primul exemplu este un tropar în glasul 4 (scara glasului 2) extras din *Paraclisul cel Mic al Preasfintei Născătoare de Dumnezeu*[1], aparţinând unui compozitor anonim, în care isonul este executat de un grup de interpreţi conduşi de Mihail Bucă, protopsaltul catedralei patriarhale din Bucureşti. Isonul este constant de la începutul melodiei până la sfârşit, de obicei cu o octavă mai jos, sau dublat la octava de jos:

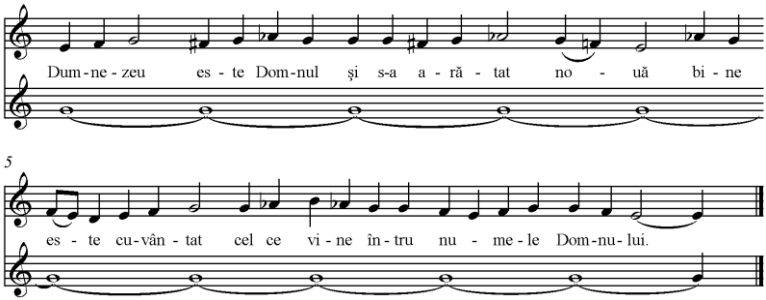


Fig. 3

2. „Eterofonie". Ison puţin mobil

Este situaţia cea mai obişnuită în practica muzicală. Este vorba despre acel caz deja amintit în care isonul devansează mersul melodic, acest fapt realizându-se prin schimbări de înălţime, prin care sunt anticipate sunetele de cadenţă indicate în partitură prin *mărturii.* Melodia şi isonul se întâlnesc, de regulă, la cadenţe în unison. Această pendulare între starea de plurivocalitate şi cea unison corespunde perfect definiţiei date de Ştefan Niculescu eterofoniei[2]. Următorul grafic încearcă să redea acest tip de cântare:

[1] **** Cinstitul Paraclis cel mic al Preasfintei Născătoare de Dumnezeu,* https://psaltiicatedraleipatriarhale.files.wordpress.com/2009/05/paraclisul-cel-mic-al-maicii-domnului-g8.pdf (6.2.2015); CD: *Paraclisul Maicii Domnului româno-arab,* Radio-Trinitas, 2010, Track 1.

[2] Niculescu, *op. cit.,* p. 274.

https://biblioteca-digitala.ro

Fig. 4

Prezentăm un exemplu ilustrativ pentru acest tip sintactic printr-un fragment din cântarea intitulată *Braţele părinteşti,* în glasul 5, compusă de Nectarie Ieromonahul[1], în care isonul este executat de grupul de isonari însoţitori ai lui Mihail Bucă:

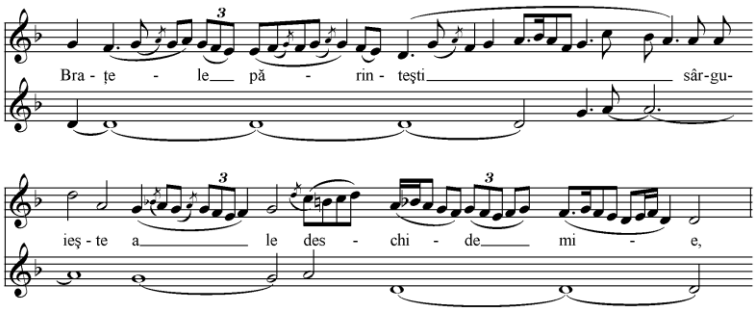



Fig. 5

3. „Polifonie". Ison foarte mobil, în caracter modal

Acest tip sintactic se aseamănă cu precedentul, dar spre deosebire de acea situaţie, în acest caz schimbarea isonului apare mult mai des şi nu urmăreşte în mod special întâlnirea în unison a melodiei la cadenţe. Următorul exemplu, *Fecioară*

[1] * * * *Cântările Sfintei Liturghii şi alte cântări bisericeşti,* Editura Institutului Biblic şi de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, Bucureşti, 1992, p. 246-248; CD *Cântări monahale,* Trinitas, 2010, Track 1.

https://biblioteca-digitala.ro

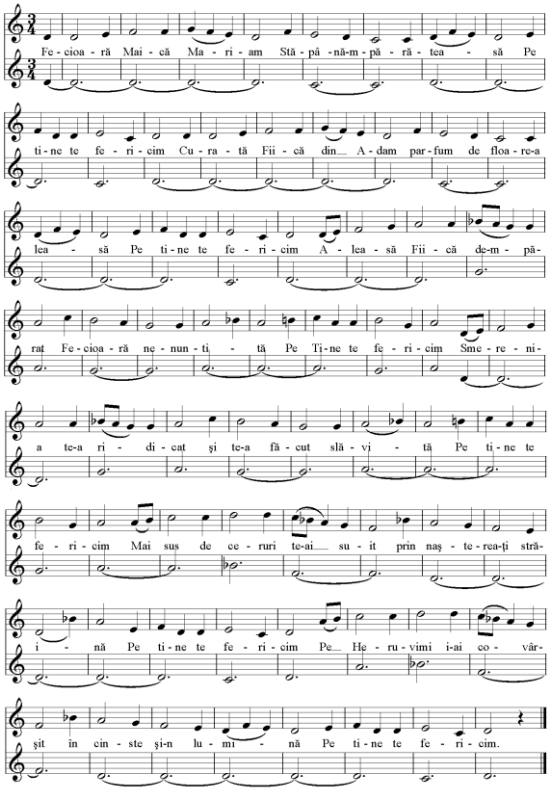
Maică Mariam, în glasul 5, compus de Grigore Simonopetritul, aranjat pe limba română de Ştefan Ieromonahul[1], este preluat din interpretarea corului Byzantion:

Fe - cioa - ră Mai - că Ma - ri - am Stă - pâ - nă - m - pă - ră - tea - să Pe
ti - ne te fe - ri - cim Cu - ra - tă Fii - că din A - dam par - fum de floa - re - a
lea - să Pe ti - ne te fe - ri - cim A - lea - să Fii - că de - m - pă -
rat Fe - cioa - ră ne - nun - ti - tă Pe Ti - ne te fe - ri - cim Sme - re - ni -
a te - a ri - di - cat şi te - a fă - cut slă - vi - tă Pe ti - ne te
fe - ri - cim Mai sus de ce - ruri te - ai su - it prin naş - te - rea - ţi stră -
i - nă Pe ti - ne te fe - ri - cim Pe He - ru - vimi i - ai co - vâr -
şit în cin - ste şi - n lu - mi - nă Pe ti - ne te fe - ri - cim.

Fig. 6

4. „Omofonie". Ison foarte mobil, în caracter tonal

Spre deosebire de exemplele plurivocale precedente, în această situaţie apar numeroase schimbări ale isonului, care nu mai urmăresc sunetele principale ale melodiei, ci mai ales fundamentalele acordurilor tonale. Se poate observa în acest

[1] * * * *Paraclisul Maicii Domnului, Fecioară curată, Cuvânt bun,* Chilia «Buna Vestire» - Schitul Lacu, Sf. Munte Athos, 2001, p. 69-71; Audio:https://www.youtube.com/watch?v=ZVK9FJqJWKw (3.10.2016)

https://biblioteca-digitala.ro

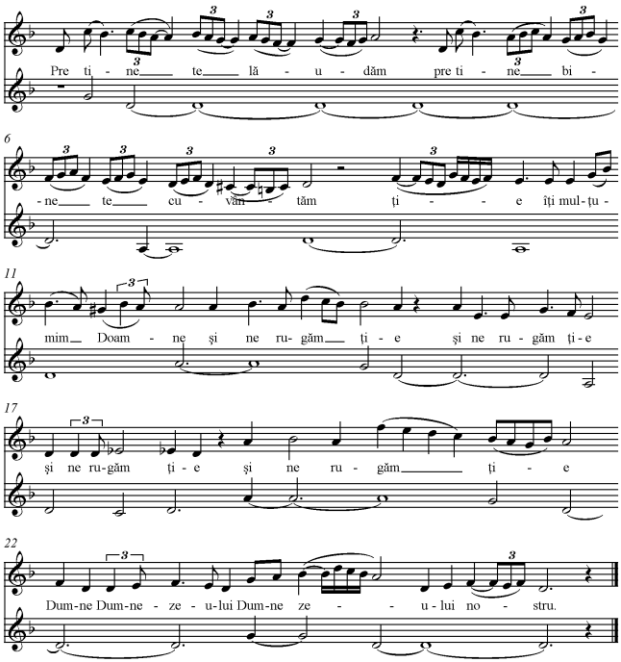
caz o anume influenţă apuseană pătrunsă în muzica bizantină probabil prin procesul de *uniformizare*, fapt care exprimă o formă de „hibridizare" a unei muzici tradiţionale[1]. Următoarea cântare, *Pre Tine Te lăudăm,* în glasul 5*,* compusă de Gheorghe Scufaru,[2], obişnuită la *Epicleză,* al cărei ison a fost interpretat de un grup de isonari care îl acompaniază pe Mihail Bucă:

Pre ti - ne te lă - u - dăm pre ti - ne bi -
6
- ne te cu - văm - tăm ţi - e îţi mul-ţu -
11
mim Doam - ne şi ne ru- găm ţi - e şi ne ru - găm ţi-e
17
şi ne ru-găm ţi - e şi ne ru - găm ţi - e
22
Dum-ne Dum-ne - ze - u-lui Dum-ne ze - u-lui no - stru.

Fig. 7

[1] Un astfel de exemplu de hibridizare este descris de Alain Daniélou pentru muzica asiatică, unde se încearcă îmbinarea dintre două elemente incompatibile: armonia de tip occidental şi monodia modală (Alain Daniélou, *Die Musik Asiens zwischen Mißachtung und Wertschätzung,* Wilhelmshaven, Amsterdam, Heinrichshofen's Verlag, 1973, p. 66).

[2] Ieromonahul Amfilohie Iordănescu, *Buchet de muzică (Psaltichii),* Bucureşti, Tipografia cărţilor bisericeşti, 1933, p. 296; Audio: https://www.youtube.com/watch?v=YyvQ1x12fkg (3.10.2016)

https://biblioteca-digitala.ro

Probleme de intonaţie la execuţia isonului în anumite moduri („glasuri")

Problema intonaţiei în muzica bizantină cuprinde mai multe aspecte care nu pot fi epuizate în acest studiu; ne vom rezuma la a prezenta unul dintre acestea, care poate părea insolit muzicianului de formaţie apuseană. Cei mai mulţi teoreticieni sunt de acord că această muzică este microtonală, dar pentru a explica acest fapt sunt invocate teorii muzicale extrem de diferite. Potrivit unui model interpretativ personal, într-o scară modală ce stă la baza oricărui glas pot fi distinse trei funcţiuni sonore: a) *treptele fixe,* care dau intervalele cadru, consonanţele perfecte: cvartele, cvintele şi octavele, b) *treptele cardinale*, care corespund consonanţelor imperfecte, terţelor şi c) *treptele mobile*, prin care pot fi explicate celelalte intervale, de regulă disonante[1]. Cele din urmă trepte sunt greu de explicat, pe bază acustică, deoarece, pe de o parte, acestea nu se găsesc într-o relaţie de consonanţă cu restul treptelor, iar, pe de alta, fiindcă ele se comportă extrem de instabil.

În graficul următor este prezentată o comparaţie între glasul 1 şi 4. Tabelul oferă structura scărilor, prezentată de la stânga la dreapta, prin următoarele coloane: a) treptele după solmizaţia bizantină (paralaghie) şi b) după cea occidentală, c) numărul de secţiuni pentru fiecare treaptă[2] şi d) în legătură cu sunetul fundamental al scării (tonica), e) valorile în cenţi pentru fiecare treaptă[3] şi f) în raport de sunetul fundamental, g)

---

[1] Nicolae Teodoreanu, *Tehnici componistice moderne în intersecţie cu procedee de creaţie şi interpretare de factură „bizantină",* in „MIDAS. Music Institute for Doctoral Advanced Studies", Band II, Bucureşti, editura Glissando, 2012-2013, p. 458.

[2] Potrivit recomandărilor Comisiei Patriarhale greceşti, o octavă conţine în total 72 de secţiuni, astfel că un *ton mare* conţine 12 secţiuni, un *ton mediu* 10 şi unul *mic* 8, v. Georgios Konstantinou, *op. cit.,* p. 53.

[3] Acest procedeu de măsurare a intervalelor muzicale a fost introdus de filologul şi muzicologul Alexander J. Ellis; v. Alexander J. Ellis, *On the Musical Scales of Various Nations*, în „Journal of the Society of Arts", vol. 33, 1885.

https://biblioteca-digitala.ro

numărul de secţiuni pentru *treptele fixe* şi h) raporturile intervalice pentru acestea. În cele din urmă, structura scării este rezumată astfel: i) încă odată prin denumirea notelor, j) intonaţia fină descrisă prin săgeţi, fiecare grad de înălţime corespunzând unei *comme parvum*[1], de cca. 20 de centi şi k) intonaţia şi mai fină, descrisă prin valori exacte în centi. Sub tabel, sunt reprezentate ambele scări prin note pe portativ:

Biz.	Note	Secţiuni-biz.		Valori-centi		Biz.	Intervale	Note cu intonaţie		
1. Modus										
pa	**re**	**12**	**72**	**200**	**1200**	**30**	**4/3**	**re**		
ni	do	8	60	133	1000			do		
zo	si	10	52	167	867			si	↓↓	-33
ke	**la**	**12**	**42**	**200**	**700**	**12**	**9/8**	**la**		
di	**sol**	**12**	**30**	**200**	**500**	**30**	**4/3**	**sol**		
ga	fa	8	18	133	300			fa		
vu	mi	10	10	167	167			mi	↓↓	-33
pa	**re**	**0**	**0**	**0**	**0**	**0**	**1**	**re**		
		72		1200						

Biz.	Note	Secţiuni-biz.		Valori-centi		Biz.	Intervale	Note cu intonaţie		
4. Modus										
vu	**mi**	**10**	72	**167**	1200	**30**	**4/3**	**mi**	↓↓	-33
pa	re	12	62	200	1033			re		
ni	do	8	50	133	833			do		
zo	**si**	**12**	42	**200**	700	**12**	**9/8**	**si**	↓↓	-33
ke	**la**	**10**	30	**167**	500	**30**	**4/3**	**la**	↓↓	-33
di	sol	12	20	200	333			sol		
ga	fa	8	8	133	133			fa		
vu	**mi**	**0**	0	**0**	0	**0**	**1**	**mi**	↓↓	-33
		72		1200						

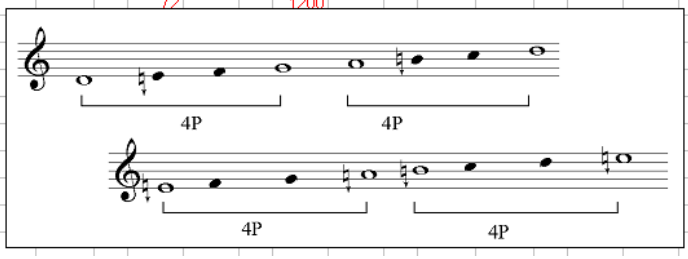



Fig. 8

[1] 2048/2025, conform lui Dem Urmă, *Acustică şi muzică,* Bucureşti, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, 1982, p. 513.

https://biblioteca-digitala.ro

În primul exemplu, pentru glasul 1, *treptele fixe* sunt date de notele **pa (re), di (sol), ke (la)** şi **pa (re)**, în timp ce sunetele **ga (fa)** şi **ni (do)** exprimă *treptele cardinale*. Notele rămase: **vu (mi)** şi **zo (si),** corespund *treptelor mobile*. Isonul se găseşte cel mai adesea pe nota **pa (re)**, dar uneori se mută pe notele: **di (sol)**, sau **ni (do)**, adică pe alte *trepte fixe* sau *cardinale*. Este un glas relativ uşor de intonat.

Dimpotrivă, în glasul 4 se manifestă un aspect contradictoriu: din punct de vedere teoretic ar trebui ca sunetul fundamental să cadă pe o *treaptă fixă*, dar acesta corespunde unei *trepte mobile*. Acest sunet ar trebui să fie cântat, potrivit teoriei muzicii bizantine, cu 33 de centi mai jos decât sunetul natural. Prin urmare, se poate spune că în acest caz tocmai sunetul reper este „distorsionat". O menţiune trebuie făcută: întregul sistem nu poate fi deplasat cu 33 de centi mai sus, deoarece prin aceasta ar fi excluse modulaţiile obişnuite de la un glas la altul, cum ar fi chiar cea de la glasul 4 la glasul 1. În consecinţă, isonul, care este aşezat de obicei pe sunetul fundamental, trebuie executat în mod deliberat foarte jos. În situaţia în care acest lucru nu se întâmplă, cum se petrece adesea în cazul muzicienilor insuficient pregătiţi, are loc o pierdere a întregului ethos modal al glasului.

Posibile extensii ale noţiunii de ison

Recitativ recto-tono

O posibilă aplicare a tehnicii de ison ar fi recitativul recto-tono. Dar, spre deosebire de muzica bisericească rusă, în muzica psaltică românească acesta apare doar sporadic. În schimb, este folosit adesea un anume tip de recitativ melodizat, mai ales pentru citirile festive de la Evanghelie sau de Apostol, precum şi în *ectenii*, executate într-o manieră asemănătoare cu forma primară de recitare şi notaţie bizantină numită ***ekfonetică***, bazată pe semne de execuţie muzicală inserate în text[1]. Acest

[1] Grigore Panţiru, *Notaţia şi ehurile muzicii bizantine,* Bucureşti, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor, 1971, p. 9-13.

https://biblioteca-digitala.ro

tip de recitare constă din sunete repetate, în tehnică ison, dar şi din accente melodice sau formule cadenţiale, în care se iese din ison. Recitativul recto-tono propriu-zis este întâlnit, de asemenea, în cazul *stihirilor* de la utrenie şi vecernie, care sunt introduse prin *stihuri,* versuri scurte preluate din psalmi, care trebuie recitate isonic, dar, şi în acest caz, fiecare stih se termină, de regulă, printr-o cadenţă uşor melodizată.

Isotonie şi isosilabie

Pentru muzica bizantină în limba greacă s-a impus de-a lungul veacurilor un tip de compoziţie care urmărea cu precizie relaţia dintre cuvinte şi muzică. O astfel de piesă muzicală avea la bază o strofă numită *automela* (gr. αὐτόμελον), luată ca model ritmico-melodic ce trebuia reluat identic în următoarele strofe numite *prosomii* (gr. προσόμοια)[1]. Termenul românesc uzual corespondent este de *podobie* sau ***asemănândă,*** cu menţiunea că adesea se înţelege prin *podobie* doar o asemănare generală, iar nu o imitare strictă a prototipului. Acest model impunea acelaşi număr de silabe şi aceeaşi dispoziţie a accentelor în strofele care urmau, proces muzical cunoscut sub numele de *isosilabie* şi *isotonie.* În muzica psaltică românească acest tip compoziţional este întâlnit ocazional, un exemplu fiind *Prohodul* lui Macarie Ieromonahul[2]. Recent, Constantin-Cornel Coman a scos la iveală un volum de *paraclise* cu reeditări, noi traduceri şi chiar compoziţii inedite, care urmează îndeaproape aceste principii compoziţionale[3]. Tehnicile *isotoniei* şi *isosilabiei,* care aplică, în esenţă, principiul identităţii structurale, al lui ***aceluiaşi***, poate fi văzut ca o prelungire a tehnicii sau a ideii de ison.

---

[1] Konstantin Nikolakopoulos, *op. cit.,* p. 27, 62-63.
[2] *** *Buchet muzical de paraclise* (editor diacon Constantin-Cornel Coman), publicat de Chilia «Buna-Vestire» - Schitul Sf. Dimitrie-Lacu, Sfântul Munte Athos, 2009, „Cuvânt înainte” (nepaginat).
[3] *Ibidem*

https://biblioteca-digitala.ro

Isonul şi florile semnalelor de toacă

Un alt exemplu de folosire a termenului de ison în tradiţia muzicală bizantină se regăseşte în semnalele de toacă. Rolul toacei este de a chema la rugăciune şi închinare, iar semnalele pe emise la toacă au profunde înrudiri cu cântarea de strană. Structura muzicală a acestor semnale presupune adesea un anume tip de „polifonie latentă", alcătuită din alternarea a două structuri: „ison" şi „flori". „Isonul" este reprezentat de repetarea unor structuri ritmice simple, formulele ostinato, în timp ce „florile" presupun anumite formulele ritmico-melodic mai complicate, cu caracter ornamental, care iau naştere din feluritele modalităţi de lovire instrumentului, care se reflectă sonor prin variate tipuri de rezonanţe[1].

Remarci finale

Isonul este, aşadar, un element esenţial în muzica bizantină, care reflectă în mod direct viziunea teologico a Bisericii Ortodoxe; acesta trimite gândul şi simţirea spre Transcendent. Din punct de vedere al execuţiei practice, isonul este strâns legat de melodie, precum chipul din icoană este legat de fondul de aur din fundal. Melos si ison formează împreună o unitate, o formă esenţializată de plurivocalitate, situată între monodie şi eterofonie. Un aspect important este acela că isonul consolidează sentimentul comunional în adunarea eclezială.

Bibliografie

* * * *Byzantine Chant*, în „The New Grove Dictionary of Music and Musicians" (Stanley Sadie, editor), vol. 4, 2002, British Library Cataloguing in Publication Data.

* * * *Isokratema (Ison, Drone). A comprehensive treatment of yet another controversial issue* (S. Gugushvili), http://analogion.com/site/html/Isokratema.html (3.10.2016).

[1] Constanţa Cristescu, *Chemări de toacă,* Bucureşti, Editura Academiei Române, 1998, p. 95.

https://biblioteca-digitala.ro

Gheorghe Ciobanu, *Culegeri de folclor şi cîntece de lume,* seria „Izvoare ale muzicii româneşti", volumul I, Editura Muzicală, Bucureşti, 1976.

Valentina Ciucă, *Cântarea în Ortodoxie este rod şi mijloc al rugăciunii,* în „Lumea monahilor", Nr. 85, iulie, 2014.

Constanţa Cristescu, *Chemări de toacă,* Bucureşti, Editura Academiei Române, 1998.

Alain Daniélou, *Die Musik Asiens zwischen Mißachtung und Wertschätzung,* Wilhelmshaven, Amsterdam, Heinrichshofen's Verlag, 1973.

Alain Daniélou, *Traité de Musicologie Comparée,* Paris, Hermann, 1959.

Alexander J. Ellis, *On the Musical Scales of Various Nations*, în „Journal of the Society of Arts", vol. 33, 1885.

Gheorghe Firca, *Ison*, în „Dicţionar de Termeni Muzicali", Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, Bucureşti, 1984.

Georgios Konstantinou, *Teoria şi practica muzicii bisericeşti* (tradus de Adrian Sârbu)*,* Iaşi, Asociaţia Culturală Byzantion, 2012.

John Meyendorff, *The Orthodox Church: Its Past and Its Role in the World Today,* Crestwood, NY, St Vladimir's Seminary Press, 1981.

Costin Moisil, *Românirea cântărilor: un meşteşug şi multe controverse. Studii de muzicologie bizantină,* Bucureşti, Editura Muzicală, 2012.

Niculescu, Ştefan, *O teorie a sintaxei muzicale,* capitol în Idem*, „Reflecţii despre muzică",* Bucureşti, Editura Muzicală, 1980.

Konstantin Nikolakopoulos, *Orthodoxe Hymnographie. Lexikon der orthodoxen hymnologisch-musikalischen Terminologie*, Klimeck Verlag, Schliern b. Köniz, 1999.

Grigore Panţiru, *Notaţia şi ehurile muzicii bizantine,* Bucureşti, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor, 1971.

Marcel Pérès, *Chants de l'église de Rome des VII^e^et VII^e^ siècles. Période byzantine,* Broşura CD-ului, Harmonia Mundi, 2003.

Nifon Ploeşteanu, *Muzică Bisericească pe Psaltichie şi pe note liniare, pentru trei voci*, Bucureşti, Tipografia Joseph Göbl („Gutenberg"), a Cărţilor Bisericeşti şi Carol Göbl, 1902.

Marius Schneider, *Geschichte der Mehrstimmigkeit; historische und phänomenologische Studien*, Teil III, Tutzing, Verlegt bei Hans Schneider, 1969.

Carl Stumpf, *Die Anfänge der Musik,* Leipzig, Verlag von Johann Ambrosius Barth, 1911.

Nicolae Teodoreanu, *Tehnici componistice moderne în intersecţie cu procedee de creaţie şi interpretare de factură „bizantină",* în

https://biblioteca-digitala.ro

„MIDAS. Music Institute for Doctoral Advanced Studies", Band II, Bucureşti, editura Glissando, 2012-2013.

Dem Urmă, *Acustică şi muzică,* Bucureşti, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, 1982.

Petre Vintilescu, *Despre poezia imnografică din cărţile de ritual şi cântarea bisericească,* Partener, Galaţi, 2006.

Texte scripturistice

* * * *Biblia adică Dumnezeeasca Scriptură a Legii vechi şi a celei nouă,* Ediţia Sfântului Sinod, Bucureşti, Tipografia cărţilor bisericeşti, 1914;

* * * *Novum Testamentum Graece*, Nestle-Aland 27h Edition, Deutsch Bibelgesellschaft, Stuttgart, Copyright (c) 1993.

* * * *Septuaginta (Old Greek Jewish Scriptures)* edited by Alfred Rahlfs, by the Württembergische Bibelanstalt / Deutsche Bibelgesellschaft (German Bible Society), Stuttgart, auf Deutsch, Copyright © 1935.

Culegeri de cântări

* * * *Buchet musical athonit, Cântările Sf. Liturghii,* Bucureşti, Editura Evanghelismos, 2002.

* * * *Buchet muzical de paraclise* (editor diacon Constantin-Cornel Coman), publicat de Chilia «Buna-Vestire» - Schitul Sf. Dimitrie-Lacu, Sfântul Munte Athos, 2009.

* * * *Cântările Sfintei Liturghii şi alte cântări bisericeşti,* Editura Institutului Biblic şi de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, Bucureşti, 1992, p. 246-248;

* * * *Cinstitul Paraclis cel mic al Preasfintei Născătoare de Dumnezeu,* https://psaltiicatedraleipatriarhale.files.wordpress.com/2009/05/paraclisul-cel-mic-al-maicii-domnului-g8.pdf (6.2.2015);

* * * *Paraclisul Maicii Domnului, Fecioară curată, Cuvânt bun,* Chilia «Buna Vestire» - Schitul Lacu, Sf. Munte Athos, 2001.

Ieromonahul Amfilohie Iordănescu, *Buchet de muzică (Psaltichii),* Bucureşti, Tipografia cărţilor bisericeşti, 1933.

https://biblioteca-digitala.ro

SUMMARY

Nicolae Teodoreanu

The Drone in the Tradition of Psaltic Music in Romania

The drone is that continuous sound that accompanies Byzantine melody. Although similar to the shadja in Indian music, to the constant sound produced by the bagpipe, or to the pedal sound in Western music, it differs from them through certain conceptual particularities, as well as through its execution, which more often than not includes a certain limited mobility. The presentation of the drone includes a short historical account, as well as references to the issue of notation. The drone directly reflects the theological view of the Orthodox Church, directing the listener's thoughts and feelings towards the Transcendental. From the point of view of practical execution, the drone is tightly connected to melody, just as the face in the icon is connected to its golden background. Melos and drone form a unit together, an essentialised form of pluri-vocality, situated between monody and heterophony.

https://biblioteca-digitala.ro

ISTORIOGRAFIE

Texte și documente inedite
Istoria muzicii în autobiografii
(XVI)

Fondul Ciprian Porumbescu

Viorel Cosma

Puneți un pahar cu vin și pentru mine
(II)

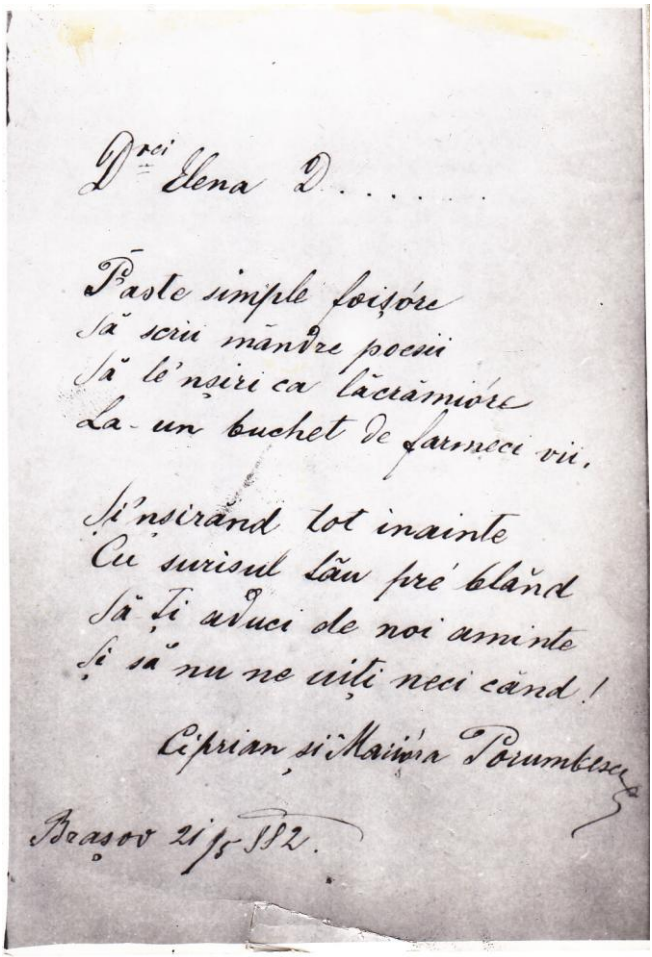
(continuare din Muzica nr. 2/2017)

Duminică, 23 Faur. Compun o liturghie pentru post, pe care le-o trimit seminariştilor Astăzi, e la noi lăsatul secului. Îl aşteptăm pe Kramer și Corvin. După amiazi, veniră, în adevăr, bine încizmuiţi. A fost şi Ciornei. Petrecurăm foarte bine și cordial. Kramer mi-e foarte drag. Jucarăm „Preference" şi mâncarăm minunate gogosi. Apoi, jucarăm „Kauflabet". Kramer e hazliu; şi râdem mult. După cină, mai jucarăm „Douăzeci-şi unu" şi ne culcarăm. Cei doi voiau să plece acasă, dar i-am oprit, fiind foarte întuneric.

Luni, 24 Faur 1879. Mă trezesc; afară toarnă! Ştiu că frumos drum au dumnealor la Ilişeşti. Le deterăm umbrele şi se cam duseră...

Peste zi, se face cald şi plăcut. Postim, astăzi, fiind prima zi de post din postul mare. Facem răsadniţa; bucuria tatei că iarăşi are ocupaţie, la grădină. Eu scriu piese muzicale (Liturghia). Facem puţină muzică; tăifăsuiesc cu Marica şi tata ş. a. m. d.

https://biblioteca-digitala.ro



Dnei Elena D.....

Paste simple foișóre
Să scriu mănunte poesii
Să le'nșiri ca lăcrămióre
La un buchet de fragedi vii.

Și'nșirând tot înainte
Cu surisul tău pré blând
Să Ți aduci de noi aminte
Și să nu ne uiți nici când!

Ciprian și Maiorii Porumbescu

Brașov 21/5 892.

Marţi, 25 Faur. Plecăm la Humor, eu, Marica şi bucătăreasa noastră. Drumul prin pădure e foarte rău. La unchiul (Josef) Mally, îi aflarăm pe toţi sănătoşi şi voioşi. Tăifăsuim, râdem. Irma (fata lui Mally) e foarte drăguţă. Îi acordez, lui tanti, pianul.

După amiazi, Marica se duce, cu Irma, la Cerniavscheni. Apoi, se întorc cu domnişoarele Olga şi Minţia Cemniavschi.

https://biblioteca-digitala.ro

Olga pare a fi îndrăgostită de mine, căci îmi aruncă priviri teribil de arzătoare. După cafea, plecăm. În drum, Marica mai intră la un oarecare Dezalak, unde dă ceva de cusut şi de cârpit. Apoi, plecăm. Drumul e plăcut, numai cam răcoare şi eu am durere de cap. Când trecurăm prin Ilişeşti, am căutat să aflu, dintre multele luminițe care licăreau din cele case în întunericul nopţii, lumina Bertei... dar în zadar. Mi se pare că e să nu aflu şi că nu trebuie s-o aflu. O privire către cer mă convinse, totuşi, că speranţa e un dar al zeilor pentru om. Şi, deci, sunt un om şi sper.

Ajunşi acasă, îl aflarăm în pat pe tata, care era foarte îngrijorat de noi. Ne-a povestit c-am avut musafiri pe medicul judeţean Kluczenco şi pe profesorul gimnazial Dr. Ştefan (Dracinschi). Şi mai povestea dânsul cum nu ştia s-o scoată la capăt fără bucătăreasă şi fără de Marica. Dar totul a decurs bine. Mai luarăm un ceai şi ne culcarăm.

Miercuri, 26 Faur 1879. Sunt bine. Afară e frumos, soare. Simtiri primăvăratice înfioară pieptul... Câtu-i de frumos la ţară! Marica îl cântă pe Seekadet, iar eu scriu acestea; tocmai execută pasajul.

Cânt şi eu, apoi, cu dânsa. Scriu lui Patak o carte poştală. Ziua trece cu taifas şi lectură.

Joi, 27 Faur. Astăzi e o zi splendidă. M-aş duce cu drag la Ilieşti, dar în inconştient ceva mă opreşte. Dar pleacă tata, fiindcă trebuie să-i caute lui Ştefan, care-i transferat acolo, o gazdă. Înainte de amiazi mă tot hârjonesc cu Marica.

După amiazi, ieşim la plimbare, în preajma tatei.

Înainte de plecare, Catrina aduce o scrisoare de la Malo. S-o ia naiba! I-o trimit înapoi. Scrie că să-i declar dacă vreau s-o subvenţionez sau ba, pentru ca vrea să pârască

Mergem la plimbare, e frumos dar vânt.

Mergem vorbind, glumind, râzând, până la Markali. Maria e foarte caraghioasă; vântul îi zburleşte părul, pălăria şi vălul în toate părţile. Nu se mai poate descurca. Să mor de râs, nu alta!

La Markali, am cunoscut-o pe fiica lui, o fiinţă superlativ de pravoslavnică şi bohodeioasă. Markali se plânge de necazul său că trebuie să plece. Luarăm cafeaua. În fine, după ce în zadar l-am aşteptat pe Tata, pornirăm. Se făcu cam răcoare. Totuşi, glumeam şi ne amintirăm atât de plăcut de vara trecută,

https://biblioteca-digitala.ro

pe care o petrecurăm atât de frumos şi, totuşi, şi atât de dureros.

Ajunşi acasă, începurăm a ne bucura de drăguţa noastră de odăiţă şi Marica zise:

- Parcă tot mai plăcut e acăsucă decât oriunde…

I-am făcut ceva lectură; în fine, Tata sosi de la Ilişeşti, aducând ştiri de la Gorgoneni. Miți a fost niţel bolnavă şi arată rău, B şi M, sunt bine.

Tata o trimise la poştă cu o scrisoare. Bravo! B e poştăriţă?

Bine. Adorata, scumpa mea Bertă!

După amiazi, altă tăifăsuire, cetire de ziare şi scrisori, apoi ne culcarăm, pentru ca fiecare dintre noi să viseze despre ceea ce-i umple inima. Maria va visa, desigur, de ţigani, fiindcă, în plimbarea noastră, am văzut 2 puradei de ţigani, goluti, cari i-au plăcut foarte mult.

Vineri, 28 Faur 1879. Mă scol şi scriu piese muzicale Astăzi postim, cu tot răzvrătitul și protestul meu. Trăiască! Scriu piese muzicale. Se decide ca mâine să plecăm la Pojorâta. După-amiază, înscriu felurite femei care plătesc sărindare şi râd cu Maria, care, înaintea femeilor, face o faţă atât de gravă, de parcă ar fi o ditai mamă preotească bătrână...

Trimitem şi la Ilişeşti. Marica le scrie copilelor câteva rânduri; scriu şi eu ceva. Trimisul veni de la poştă cu scrisori şi gazete. Şi Mina ne-a scris o foarte drăguţă şi glumeaţă scrisoare. B. n-a scris, n-a avut răgaz, fiindcă cocea gogosi.

Sâmbătă, 1 Martie. Mă scol la ora 4 şi pornesc la Pojorâta. Maria voia să plece şi dânsa, dar, afirmându-se felurite răsgândiri, dânsa rămâne acasă. Plec singur.

În Humor, descind la unchiul; termin diverse comisioane şi plec mai departe. La Vama, poposesc la ratuş (rateș, han). La continuarea călătoriei prin sat, îi întâlnesc pe Albu, Cobjanschi şi Sebi. Acesta din urmă mai avu neruşinarea de-a mi se adresa mie. La ora 3, ajung în Câmpulung şi descind la Ciupercovici. Voevidca e acasă; a trecut, în fine, examenul. Petrecem cordial, apoi plec mai departe şi, la ora 6, ajung la Pojorâta.

Pe Ştefan nu-l aflai acasă; fireşte, era la mireasa lui! În fine, vine. Tăifăsuim; dânsul nu poate pleca împreună cu mine acasă, ceea ce mă indispune destul, fiindcă mai ales de asta

https://biblioteca-digitala.ro

am venit pân'aice. Mai scriu o scrisoare acasă şi mă culc de timpuriu, fiind foarte trudit. Ştefan se mai duce la Usturoienii săi.

Duminică, 2 Martie. Mă scol, dejunez, vine Zielenecki. La administratorul silvic voiam să mergem; dar dânsul a plecat adineaori la Poiana Dornei. Ne ducem la un vinişor şi, la 11 şi 1/2, merg eu cu Ștefan la mireasa lui. O aflarăm scriind. O copilă foarte drăguţă, plăcută şi bine crescută. Bătrâna e şi dânsa o doamnă foarte inteligentă şi încă frumoasă. Discutăm una-alta, eu am un teribil rol secundar. Apoi, veni bătrânul Hanel, bunicul copilei; cu dânsul conversez latinește, beau rachiu şi iau acolo masa.

Oamenii ăştia îmi plac foarte mult şi-l invidiez pe Ştefan pentru partie (partidă) Petrecurăm bine, mai ales că bătrânul mi-a fost pe plac. La ora 4, mă duc la Ştefan şi, la ora 5, pornesc, zicându-i posomorâtului, mohorâtului, înzăpezitului munte, sănătate. Am întâlnit nurlii fete Tipţăreşti, de le-am dat bună-ziua gândindu-mă: Şi-n munţii aceştia locuieşte fericirea şi iubirea, şi aici oamenii ştiu ce-i durerea şi bucuria, simţindu-le chiar prea aproape profund şi necurmat.

Ajunsei la Câmpulung şi mersei la Ciupercovici. A doua zi, la **3 Martie**, călătorii mai departe, până la Vama. aici poposii la învăţătorul Albu, luai masa si porni la ora 1. La ora 3, ajunsei la Humor, descinsei la unchiul, mă opri acolo, o oră, şi pornii în fine, acasă, unde ajunsei seara, bucuros de-a fi isprăvit în fine această grea şi lungă călătorie. Acasă, aflai pe toţi bine şi scrisori pentru mine.

Dworaki şi Onciul îmi scriu că mi-au aflat o lecţie de 20 fl.; să viu imediat la Cernăuţi şi s-o iau în primire. Tata a fost cam nemulţumit şi, mai ales, pe Ştefan supărat. Va trebui, aşadar, să plec în curând la Cernăuţi. Şi Schorsch rni-a scris. De la Șiria, primesc S fl.

Marţi, 4 Martie. Mă sfătuiesc cu Tata, ca dânsul să plece la Stroiesti şi să discute cu proprietara-mare, poate că mi-ar ceda o cameră la Cernăuţi. Tata plecă la Stroiesti, iar eu rămân cu Maria, la gospodărie. Deodată, vine un băiat de la şcoală, cu un bilet de vizită, prin care inspectorul Drogli şi medicul judeţean Dr. Kluczenco se invită la noi! Tot de bine, Moş Mărine! În fine, dumnealor sosesc în adevăr. Maria serveşte un aperitiv, apoi amiaza şi, la ora 3, pleacă dumnealor. Dr. Kluczenco e un om foarte deştept, numai că are o purtare

https://biblioteca-digitala.ro

cam respingătoare şi foarte rezervată. Drogli e un viţel, ca de obicei. Între altele ni se plânge la masă că dânsul cumpără, zilnic, 2 ocale de lapte şi nu ştie ce face nevasta sa cu laptele. Mâine, plec la Cernăuţi, dar, mai întâi, aş vrea să trec pe la B. Că doară, de când sunt acasă nu am văzut-o. Sunt foarte intrigat ce fel de răspuns aduce Tata de la Stroieşti.

În fine, Tata veni cu ştiri rele. Doamna nu-mi poate da o cameră. Tata a mai relatat multe. Ceornei a fost şi pe la noi. La ora 11, ne culcarăm.

Miercuri, 5 Martie 1879. Ziua trecu cu preparativele pentru plecarea mea. Mă gândeam să mai plec după amiazi, la 11, şi apoi, seara, la Iţcani, dar de asta nu se alege nimic, neputând afla cai.

Am cântat cu Maria.

În catedrală, o Liturghie compusă de mine

Joi, la 6. Plecai, în fine, dimineaţa, cu inima întristată. Îmi era jale foarte. Trecui prin Ilişeşti şi-i mai trimesei lui B. Mii de salutări în gând. După amiazi, ajunsei la Cernăuţi şi descinsei, deocamdată, la Onciul. Apoi, îl vizitai pe Unchiul şi pe Dworski.

A doua zi, **Vineri, 7 martie**, mersei să-mi iau în primire lecţia. Doamna mă amână pe după-amiazi; pusei totul la cale; lunea viitoare e vorba să încep. M-am dus la Patak şi, cu dânsul la Mandicevschi. Cântarăm până târziu. Azi, mi-am căutat o gazdă şi aflai o cameră destul de cilibie, la un bătrân, Ilasievici, unde a locuit Bucher.

A doua zi, **Sâmbătă, 8 Martie,** am intrat în cvartirul meu. După amiazi, am fost la Seminar şi la Procopovici. Seara, am fost la Iulco şi jucarăm niţel „Kautlabet". Mă duc acasă, fac puţină rânduială în camera mea; dar deja nu mi-i bine; durerile devin tot mai mari.

Duminică, 9 Martie. Nu mă pot scula. Nenorocul mă persecută sistematic. Am, iarăşi, o teribilă durere, dar cu 100 procente mai rea decât cea de mai înainte. Oh, sărmanul de mine! Ce să fac acum? Trimit după Wolan! Nu-i!

Luni, 10. Vine Mayer la mine. Prescrie comprese cu gheaţă şi medicamentele necesare. Şi, tot aşa-nainte, până-n 16 Martie.

16 Martie 1879. Am îndurat cele mai grozave dureri. Diverși colegi mă vizitară, mijlocind, astfel, legătura mea cu

https://biblioteca-digitala.ro

lumea exterioară. Stăpânul casei şi o doamnă, locatară a lui, o anumită Erl, mă îngrijiră şi-mi deteră ceva de mâncare. În urmă, mi se făcu mai bine. Inflamatia a cedat; numai tumoarea mai stăruie. Dar merge vizibil mai bine şi ca în 4-5 zile să mă pot scula.

Luni, 17. Iulio a fost la mine de-a primit câteva comisioane și dispoziții. Ah, Doamne, Doamne, azi e ziua natală a Bertei! Am expediat o ilustrată. O! desigur că-i doresc numai binele.

Marţi, 18. Capăt, de acasă, o scrisoare care, în izolarea mea şi… trista situaţie, îmi face mare bucurie. Mayer m-a vizitat, constatând ameliorare; în câteva zile, mă voi scula. Fac, cu doamna mea de casă, decontarea. M-au vizitat Hurtig si Iulo. Trimit Unchiului Mally şi luziei cărţi poştale cu felicitări.

Bătrânul Ilasievici, ca de obicei mă asurzeşte cu vorbăria lui.

Miercuri, 19. Mă vizitează ambii Onciuleni. Apoi, capăt bani de acasă, o chetă pentru „Junimea”, 25 florini. După amiazi, mi-a fost foarte jale. Mă simţeam atât de singur şi părăsit.

Joi, 20. Mă vizitează Iulio şi Onciul. Abia mâncasem dejunul, cineva bate la uşă; cine-i? nu-mi vine a crede ochilor: Bunul unchi Michas care, în plimbarea-i, m-a vizitat şi pe mine. A stat la mine peste o jumătate de oră; m-am bucurat foarte. L-am felicitat, astăzi, şi pe Tata. Mâine e onomastica lui. Seara, a fost pe la mine Gulovschi şi mi se plânse de nenorocul lui, că n-are lecţii. Bietul om. Voiam apoi să dorm, dar mult timp n-am putut dormi.

Vineri, 21. Mă trezesc cu dureri de cap. Astăzi, e onomastica bunului, scumpului meu Tată. Afară-i timp posomorât, mohorât. Mi se face foarte a jale şi tristeţe. Iulio vine la mine. Îmi cumpăr o ulcicuţă de smântână acră. După amiazi, dormii oleacă, apoi mă scol-prima dată; sunt foarte slab; mă îmbrac, fac rânduială şi-i scriu lui Marica o scrisoare hăt lungă. Şi Hurtig a fost la mine. Mă culc timpuriu, fiind foarte debil.

Sâmbătă, 22. Stau culcat până după-amiazi, când mă scol, mă imbrac, trec puţin dincolo, la vecinul meu de cameră, Andronic. Apoi merg, prima dată, la Unchiul. Acolo e un eveniment îmbucurător: are un fecioraş. Uraa! Apoi vin acasă.

https://biblioteca-digitala.ro

Onciul vine la mine; apoi merg la dânsul, la Societate; apoi viu acasă şi mă culc.

Duminică, 23. Mă scol şi merg, pe-o clipă, la Iulco; vin, apoi, acasă… Vin la mine Onciul, Cocinschi, Bujor. Tinem o ședintă a comitetului.

Luni, 24. Mă duc la lecţia mea, la Flondor. După-amiazi, am fost la Universitate. Aşa decurse toată săptămâna, până la 1 Prier. De la 8 la 10, sunt mereu la lecţie, pe urmă sau la Universitate, sau acasă. După amiazi, cafenea. Săptămâna aceasta, am stat aproape prea mult în cafenea, de-am jucat acolo „Preference" şi „Ecarté". Masa, amiaza şi cina, o iau la „Prinţul de coroană".

Sâmbătă, în 29. A murit Chestorul şi amicul meu Hofmann. Luni, a fost înmormântarea lui. Toţi studenţii participară la aceasta. În Piaţa Unirii, s-a iscat, în timpul înmormântării, un scandal cumplit; popa adică nu voia să fie dus la biserică, pentru că dânsul, înainte de moarte, refuzase să accepte Sfintele Taine. Noi demonstrarăm. Popa trebui să cedeze. Noi intrarăm în biserică. La mormânt, studentul în filozofie Rump ţinu o cuvântare foarte frumoasă, la care am făcut reflecţiunea c-a fost prima, auzită de mine, în care nu s-a amintit nimică de Dumnezeu şi de-un Dincolo. Duminică, în 30, s-a executat, în catedrală, o Liturghie compusă de mine.

Luni, 1 Prier 1879. M-am înscris, abia astăzi, căci, din cauza bolii, n-am putut face aceasta mai curând şi a trebuit să solicit permisiunea ulterioară. După amiazi, la cafenea, apoi la cursuri. De acolo, plecai cu Iulio, care se mută la mine. În piaţa-făinii, luarăm o hardughie de fiacru Sadaghirean şi, cu zgomotoasă hălăcăială, plecarăm la vechea gazdă a lui Iulio, pentru a transporta lucrurile. După ce şi asta fu isprăvită cu destule glose şi glume proaste, ne aranjarăm camera şi merserăm ambii la cină. Sosiţi acasă, ne culcarăm.

Miercuri, 2 Aprilie. Ne trezim; ambii am dormit rău; eu am visat pe B. Îngrijitoarea veni; ne curăţă hainele şi ghetele. Iulo îmi ceti din Ahnfrau a lui Grillparzer. Apoi ne culcarăm, aşteptând zadarnic o mâncare sau alt dejun, ceva. Dar ne decidem să înlocuim lipsa actuală cu un inzecit dejunel, în timpul vacanţelor. Cu stomacurile hămesite, ne-am dus la treburile noastre. Am primit o scrisoare de la Marica. După

https://biblioteca-digitala.ro

amiazi, ne duserăm amândoi la cafenea şi, de acolo, la cursuri Apoi, mă dusei la Unchiul, până la cină, şi jucai „Preferance".

Joi, 3 Prier. Mă duc la lecţie. Elevul meu e mereu bolnav. Sosit acasă, aflu o scrisoare de la Marica, în care-mi scrie că bietul Fritz a murit. Aflu aceasta şi de la Lichengerger, pe care îl întâlnesc întâmplător în oraş. Peste zi n-a fost nimic deosebit.

(va urma)

SUMMARY

Viorel Cosma
Music History in Autobiographies
The Ciprian Porumbescu Archive

Ciprian Porumbescu (1853-1883) is widely known to have been a creator, violinist and teacher, perhaps the most popular classical Romanian musician after George Enescu. His patriotic songs, his Ballad for Violin and Orchestra and the operetta entitled Crai Nou [New Moon] brought him singular popularity in the nineteenth century. Perhaps if he had not died so young (before turning thirty years old!), the fate of this gifted Bukovinian composer would have been different in the history of Romanian music. Fortunately, musician Ciprian Porumbescu has left behind an autobiographical diary of unmatched literary value in the autochthonous memoire creation.

Traducerea rezumatelor: **Alina Bottez**

https://biblioteca-digitala.ro